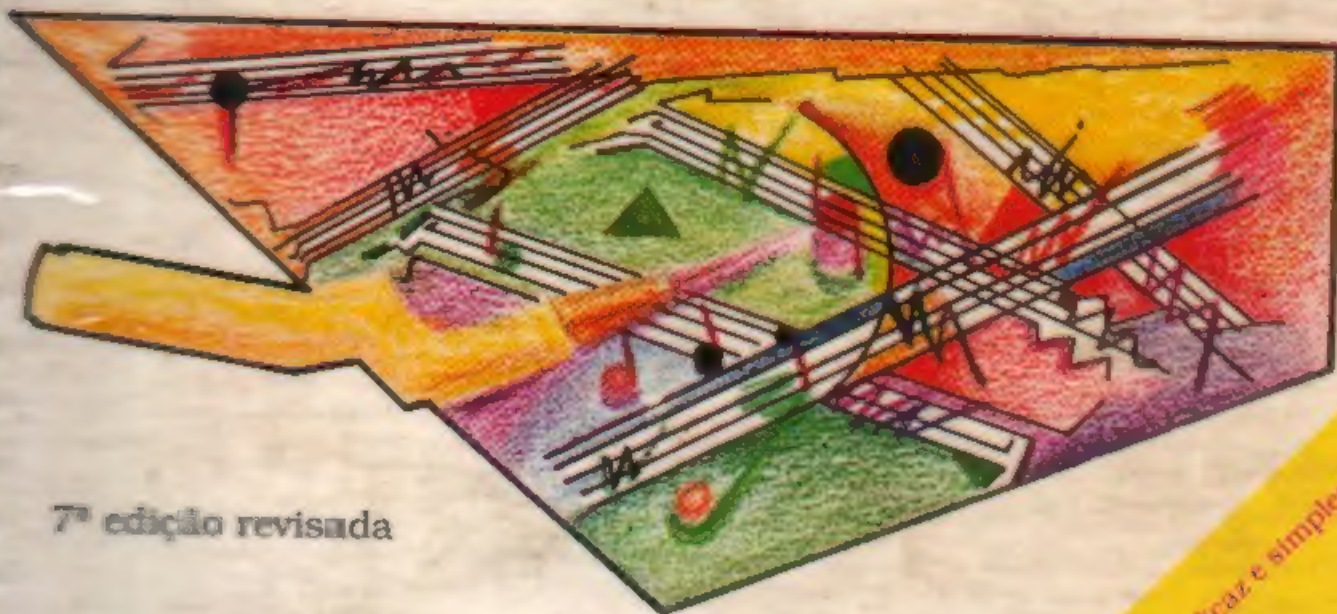


# HARMONIA & IMPROVISACÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas  
violão • guitarra • baixo • teclado

# I



7ª edição revisada

Almir Chediak



Lumiar Editora

**GILBERTO GIL**  
**GAL COSTA**

"Uma didática ao mesmo tempo metódica e leve, séria e acessível, eficaz e simples"

**JOÃO GILBERTO**  
**CAETANO VELOSO**

"Estudar neste livro tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical"

**IVAN LINS**

"O que eu não tive de bandeja"

"Um trabalho realmente brilhante"

**Paulo Moura** — Como fazer e saber música é o que Almir Chediak nos ensina neste texto denso e variado.

Construções musicais urbanas numa exposição ao mesmo tempo didática e profunda. São aqui material proveitosíssimo — tanto para os que iniciam em harmonia como para os que buscam mergulhar no universo abrangente da criação e improvisação musical.

**Gal Costa** — *Harmonia e Improvisação*, além de ser o primeiro livro no gênero editado no Brasil, ensina também, de maneira inteligente e objetiva, os elementos básicos da música, proporcionando assim um aprendizado gradativo e conseqüentemente aberto a um número maior de estudantes.

Estou estudando por ele e tem sido muito importante para o meu desenvolvimento musical.

**Djavan** — A complexidade da teoria musical resulta em grande dificuldade para muita gente que quer aprender música.

Almir Chediak fez um estudo profundo do assunto e descobriu uma forma simples e objetiva de se aprender, tornando possível o acesso de todos à matéria. Este livro, além de original, é também o mais importante instrumento de que um músico formado ou em formação pode dispor. Aproveite...

**Toquinho** — Mais um trabalho de Almir Chediak. Este, entretanto, mais fundo, no gigantesco e mágico mundo da música.

Como músico, eu te agradeço, Almir. Mais uma fonte onde podemos beber a água da boa informação.

**Ricardo Silveira** — Penso que todo músico estudante ou profissional que deseje se aprofundar na área do improviso, deve, para estimular sua criatividade, conhecer bem as escalas, arpejos, formação de acordes, análise harmônica funcional, etc. Por tratar desses assuntos de maneira clara e objetiva *Harmonia e Improvisação* é o mapa da mina.

**Wagner Tiso** — Mais um trabalho sério e objetivo de Almir Chediak sobre harmonia aplicada à música popular.

Seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* já é usado pela minha escola "Música de Minas" em Belo Horizonte, e este segundo *Harmonia e Improvisação* também será.

O Almir está de parabéns e esperamos que continue trabalhando para aprimorar cada vez mais o nível do ensino da música em nosso país. Obrigado.

**Herbert Vianna** — O conhecimento teórico da relação das notas, tons e formação de acordes está chegando para mim de uma forma não acadêmica, ou seja depois do conhecimento prático. Mas nem por isso é menos útil. Talvez até o contrário: comparo isso à minha experiência universitária, em que várias vezes pensei quão útil seria o que aprendia em teoria se tivesse antes a prática. O "medo" da teoria some, tudo se torna mais simples.

O conhecimento contido neste livro é uma ferramenta de grande valor para que o músico descubra suas próprias "leis" harmônicas e torne sua música uma expressão verdadeiramente pessoal.



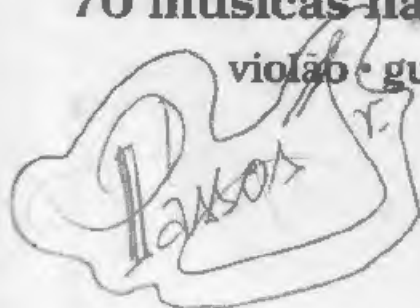


ALMIR CHEDIAK

# HARMONIA & IMPROVISACÃO

70 músicas harmonizadas e analisadas

violão • guitarra • baixo • teclado



## I

- elementos da música e formação dos acordes
- harmonia funcional (como harmonizar uma música através do estudo da análise funcional dos acordes)
- harmonia modal
- todas as escalas dos acordes

• A sistemática de cifra deste livro é adotada por professores, arranjadores, compositores e escolas de música com o propósito de unificar a cifra em nosso país.

• As harmonias das músicas inseridas neste livro, na sua maioria, foram revisadas pelos próprios autores.

7ª edição revisada



Lumiar Editora

LIVRARIA CAETES  
Rua Cláudio Pires 143 - Campo Belo  
Fones: 225 2412 / 245-9007 - 225-2111  
Fax: 302-5051 - Maceió, AL

© Copyright 1986 by Almir Chediak

**Capa:**

Bruno Liberati

**Foto:**

Frederico Mendes

**Revisão de texto:**

João Máximo

**Diagramação e arte:**

Robson Pires de Almeida

**Composição:**

J.D. Santos

LUMIAR EDITORA - Rua Elvira Machado, 15 - CEP: 22280 - 060  
Tels.: (021) 541-4045 e 541-9149 - Fax: 275-6295 - Rio de Janeiro - Brasil  
Todos os direitos autorais reservados para todos os países.  
All Rights Reserved - International Copyright Secured.

Impresso no Brasil

Agradeço aos compositores e editores que tão generosamente permitiram que suas músicas fossem harmonizadas e analisadas neste livro. O sentido didático do trabalho foi compreendido, possibilitando assim ao leitor a oportunidade de testar na prática toda a teoria aprendida. Agradeço, também, aos amigos e músicos das diversas áreas do ensino e da prática musical pelas opiniões e sugestões ou mesmo pelas revisões dos textos, colaborando para que *Harmonia e Improvisação* se tornasse realidade.

A

Antonio Carlos Jobim

Baden Powell

Carlos Lyra

Dorival Caymmi

João Donato

João Gilberto

Luís Bonfá

Nara Leão

Newton Mendonça

Roberto Menescal

Ronaldo Boscoli

Vinícius de Moraes.

Não só por terem sido grandes inovadores, mas também porque foi a partir deles que cresceu em mim o interesse pela música.

Quando ouvi *O amor, o sorriso e a flor*, segundo LP de João Gilberto, fiquei fascinado. Neste disco havia músicas de Tom, Caymmi, Carlos Lyra, Ronaldo Boscoli, Newton Mendonça e do próprio João, que solava ao violão *Um abraço no Bonfá*. Aprendi a cantar todas as músicas, mas o que eu queria, mesmo, era reproduzir de alguma maneira aqueles fantásticos sons. E optei pelo violão. Em pouco tempo já estava tocando um ritmo meio parecido com o do João. As harmonias, isto é, as seqüências dos acordes, mesmo quando tocadas sem a melodia, ficavam bonitas, com caminhos harmônicos diferentes. Eu chegava a compor outras músicas dentro da mesma harmonia.

O letrista Vinícius foi igualmente decisivo. Poeta erudito, em vez de rebuscar a canção popular com essa erudição, enriqueceu-a com letras inteligentes; de bom gosto, mas acima de tudo simples, tornando-se, assim, um letrista maior e o grande reabilitador da canção romântica.

A bossa nova foi o mais importante movimento da nossa música e teve fundamental função: acelerar o processo de conscientização, principalmente na harmonia. Tanto músicos como professores tiveram que estudar mais, descobrir novos acordes e novos caminhos harmônicos. Já não era mais possível anotar os acordes, por exemplo, de *Samba de uma nota só* e *Desafinado*, de Tom e Newton Mendonça, apenas com as tradicionais posições de primeira, segunda, terceira e preparação, comumente usadas na época. A partir daí,

a única maneira prática de notação seria através da cifra, hoje sistema predominante na música popular para qualquer instrumento.

E graças também à bossa nova criou-se uma nova concepção rítmica, harmônica e poética que revolucionou a nossa música, tornando-a reconhecida, admirada, cantada e tocada pelo resto do mundo.

## Harmonia Aplicada

O estudo da harmonia aplicada é mais objetivo e dá ao músico maiores condições de enfrentar a batalha do dia-a-dia.

Um estudante consciente não deve ficar restrito ao aprendizado do clássico ou do popular. O estudo da música deve transcender estas divisões, pois a música é uma só. Logo, por que não tocá-la abordando todo o universo musical?

As lacunas na estrutura do ensino, principalmente a ausência de uma metodologia para o estudo da música popular, levam o aluno a optar: ou estuda o clássico, que bem ou mal tem um programa de ensino, ou então o popular — na maioria das vezes transmitido de forma empírica sem fundamento teórico, com o aluno decorando músicas já prontas, sem as noções essenciais da autonomia para a liberdade criativa na elaboração dos acordes e sua progressão nas músicas. Quase todos os estudantes de música com os quais conversei sentem este problema, esta separação.

É uma pena, também, que num país como o nosso, com tantos compositores musicalmente ricos, suas composições sejam estudadas em tão poucas escolas tradicionais de música.

Em minhas pesquisas no campo da análise harmônica funcional, tenho tido a oportunidade de analisar inúmeras músicas estrangeiras e devo dizer, sinceramente, que a nossa música é sem dúvida a mais rica e criativa deste planeta.

O autor



## Uma Escola

Almir Chediak nos deu uma escola — seu livro. Com muito trabalho, pesquisa e dedicação, criou uma maneira prática, correta e agradável de tocar violão.

Parabéns, *Almir Chei de Art Ainda*. *Almir Chei de Art* como Moreno Caetano Veloso chama.

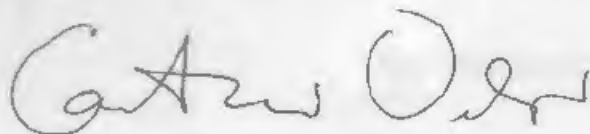
João Gilberto

João Gilberto



## O que eu não tive de bandeja

Poucos têm contribuído tanto para o amadurecimento técnico do músico brasileiro quanto Almir Chediak. Eu, que sou um vizinho da música, tenho distribuído e recomendado o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular* a todos os meus amigos e conhecidos que lidam diretamente com a matéria musical. Estou seguro de que seria um vizinho bem mais chegado se, na minha primeira juventude (estou na quarta), tivesse tido contato com algo semelhante. Agora, este *Harmonia e Improvisação* deverá trazer para quem quer que queira se tornar um amante efetivo ou um profissional competente (ou ambos) da música, o que eu não tive de bandeja quando teria sido tão útil: uma mostra didaticamente estruturada do que já se consolidou até aqui através da prática como um saber indispensável para os que não querem ficar por fora do grau de sofisticação que a música "popular" atingiu. Para mim, que conheço Almir pessoalmente e que sou quase seu aluno (muita gente boa é: de criancinhas a Carlos Lyra ou mesmo Turibio Santos), este livro é a oportunidade que outros terão de entrar em contato com a personalidade minuciosa e fantasista dele. Estudemos mais e façamos música com mais segurança. Um dia teremos que agradecer a Almir.



Caetano Veloso

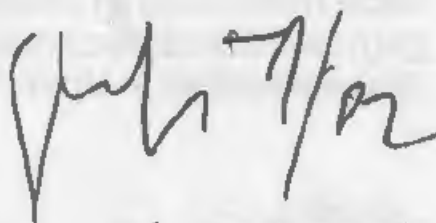
## Fácil e Objetivo

Foi muitíssimo agradável e estimulante a leitura do seu novo trabalho *Harmonia e Improvisação*.

Desde o nosso primeiro contato, através do seu *Dicionário de Acordes Cifrados*, tive uma impressão que agora se repete com mais força e definição. Me refiro a sua capacidade de criar métodos didáticos e ao mesmo tempo criativos. Estou muito impressionado com a beleza deste seu novo trabalho. Acredito que ele será muito bem-vindo à grande maioria dos músicos brasileiros. Sinto que o *Harmonia e Improvisação* vai mais "a fundo" do que seus trabalhos anteriores e ao mesmo tempo está mais "fácil e objetivo". Pela experiência que você vem adquirindo e mais a sua musicalidade, todas estas palavras serão desnecessárias já que o livro está aí pra todo mundo comprovar.

Desejo a mesma sorte e receptividade do *Dicionário* para este *Harmonia e Improvisação*.

Um forte abraço.



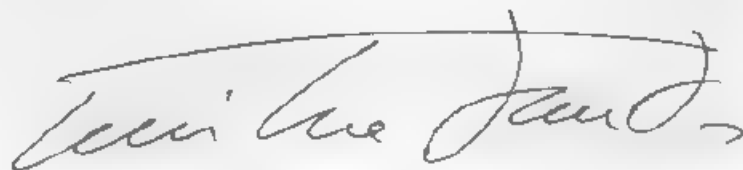
Egberto Gismonti

Obs.: Gostei muito da sua harmonia para o "Sonho", que mais uma vez mostra a sua personalidade musical.

## Um exemplo

Almir Chediak preparou meticulosamente um novo caminho para o estudo do violão. Graças a sua paciência e agudo senso de organização didática, contaremos com um livro que abre as portas da percepção harmônica aos violonistas sem compartimentá-los em "clássicos" ou "populares". Trata-se de estudar música, sua leitura, interpretação, concepção. Desenvolver a visão do braço do instrumento (como o teclado para os pianistas) e a lógica musical em função dessa visão. Estimular o gosto do acompanhamento e da improvisação, sempre acompanhados pelos exercícios de análise, dedicação e consciência musical. O trabalho didático de Almir é um exemplo que deve ser seguido e multiplicado.

Não basta ao Brasil ter uma forte vocação musical graças às suas origens. É preciso desenvolver esse privilégio. E isso só é possível com um excelente ensino, como este em que Almir Chediak nos dá o exemplo.



Turíbio Santos



## Novos ventos sopram

Aprender música no Brasil (democraticamente, é claro) nunca foi fácil. Poucas escolas, pouco material didático realmente confiável, poucos bons professores, ou seja, nada estimulante para um jovem desenvolver uma cultura musical ampla e arejada. Sempre ficou apenas a paixão pela música e a intuição como molas propulsoras dessas gerações de músicos e artistas.

O acesso à informação sempre foi difícil nessa área por razões as mais diversas, todas ligadas à realidade de um país que sempre esteve nas mãos de cabeças conservadoras.

Eu que consegui produzir boa parte de minha música porque tive, por sorte, o acesso aos ensinamentos de uma professora nada ortodoxa (Wilma Graça) e às harmonias originais de meus ídolos, sei o quanto foi importante beber do genuíno vinho e da boa água. Mas quem hoje pode? Respondo que agora novos ventos sopram, novas cabeças, novas mentalidades estão surgindo. E uma das mais importantes é a que aparece através do trabalho de Almir Chediak. Trabalho realmente brilhante. Meu Deus, se essa geração que aí está mergulhar nos livros do Almir, vamos produzir uma música popular ainda mais fértil e irresistível. Porque só com o conhecimento, como alicerce, é que a criatividade se multidireciona e o universo criativo do músico se amplia quase indefinidamente.

E Almir oferece a oportunidade de se adquirir facilmente esse conhecimento através de uma didática simples e objetiva. Com talento e inteligência. Graças a Deus.



Ivan Lins

## 2 x 0 Pro Almir

Depois do enorme sucesso obtido com o seu primeiro livro *Dicionário de Acordes Cifrados* agora é a vez do *Harmonia e Improvisação* — o método que faltava ao músico brasileiro.

Almir Chediak, através de seu fino conhecimento musical e grande capacidade didática, apresenta em seu novo livro um programa de ensino que servirá igualmente a todos os estudantes de música.

O que eu acho mais incrível no *Harmonia e Improvisação* é o fato das informações nele contidas atenderem tanto a músicos amadores quanto aos profissionais mais competentes. Os violonistas e guitarristas são privilegiados com um capítulo à parte contendo um extenso programa de escalas e arpejos (em suas diferentes digitações) que são imprescindíveis para se conhecer bem o braço do instrumento.

Da teoria básica aos caminhos da improvisação, este livro vem estabelecer uma nova maneira de estudar e aprender como tocar e como fazer música.

Acredito que surgirá uma nova geração de instrumentistas com uma nova cabeça, estrutura e conhecimento musical graças à iniciativa desse grande autor que agora nos presenteia com *Harmonia e Improvisação* que eu considero ser o livro de cabeceira do músico brasileiro.



Toninho Horta

## Tocando a Vida

Viva a música brasileira! Viva o músico brasileiro que mesmo sem escola ou sem bom instrumento, na base da pura intuição, conseguiu fazer da nossa música uma das mais interessantes desse planeta!

Para mim que sou autodidata do violão, que toco de ouvido, seus trabalhos são de um valor inestimável. Assim como eu, muitos instrumentistas, amadores e profissionais, tenho certeza dirão o mesmo.

A sua missão é muito importante, pois você como um amigo professor fica ao nosso lado, cifrando e decifrando a nossa santa ignorância musical, abrindo novos caminhos e mostrando assim que podemos ir bem mais longe.

Estudem este livro pra ficar vivo, ativo. É um bom motivo, renovador do prazer de tocar. Vamos tocando a vida.



Moraes Moreira



## Um trabalho político e musical

O Brasil inicia-se na verdade com a comunicação de sua gente através da música. Música popular brasileira que foi resultado da pregação religiosa dos jesuítas através do uso das canções misturando-as aos tambores indígenas fabricando assim a nossa integração de país-continente, nação-emoção.

A música de nossos índios agora convertidos e retransmitindo as noções-emoções de um país novo fundamentaram nosso existir muito antes da chegada tão maravilhosa do molho do batuque negro dos escravos africanos agora também brasileiros.

Através deste livro Chediak, aliás como novo enciclopédista da revolução pacifista brasileira atual, faz um trabalho paralelo e complementar em sua profundidade e na longitudinal deste imenso processo que tem sua origem nesta nossa própria origem.

A padronização das cifras, o ensino didático tornado autônomo, efetivado em ação da auto-independência é de valor inestimável para nossa cultura por se fazer, é a marca registrada deste grande batalhador de todas as harmonias. Faz um trabalho político e musical. Pois possibilita em nível teórico e prático a criação da cultura do Brasil universal.



Jorge Mautner

## O improviso ao alcance de todos

Este é o primeiro trabalho publicado no Brasil contendo aprofundados ensinamentos de técnica de improvisação. Até aqui, o conhecimento da matéria esteve restrito quase que a uma elite de músicos que estudaram fora do país ou que realizaram pesquisas — quase muito difíceis — em livros estrangeiros.

Neste livro, Almir Chediak teve a preocupação de não fundamentar conceitos de harmonia sem antes abordar aspectos dos elementos básicos da música, dando ao estudante de qualquer nível condições de acompanhar de forma progressiva tudo o que este livro se propõe a ensinar. Uma preocupação que tem em mente não só os menos experientes, mas também os eventuais músicos profissionais que, com pleno domínio da prática, ressentem-se do conhecimento teórico.

Uma das razões que levaram Almir Chediak a publicar trabalhos sobre harmonia em música popular foi, evidentemente, a falta de material didático em nosso país.

Acredito que Almir Chediak, ao propor a padronização da cifra em seu primeiro livro, *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, não imaginava que a resposta dos leitores fosse tão expressiva e imediata. Antes mesmo do seu lançamento, já era conhecido em todos os estados do Brasil através de reportagens, programas de rádio e televisão, pareceres de músicos e professores, divulgando não só aquele livro como também sua proposta de padronizar a cifra. Hoje, são centenas as escolas e profissionais que já aderiram a este sistema, fazendo-nos crer que já havia certa consciência da necessidade de se racionalizar a questão entre nós.

Este novo trabalho serve a todo e qualquer estudante de música, independente do instrumento que toque.

*Harmonia e Improvisação* é um trabalho dinâmico porque foge às regras gerais de um tratado de harmonia. E também porque faz com que o aluno ou candidato a músico entre diretamente numa especiali-

zação da maior importância, que é o improviso. Portanto, o aluno não fica à disposição das regras tradicionais, isto é, ele mesmo, por conta própria, começa a criar. A meu ver, este trabalho de Almir Chediak não só pode como deve ser adotado pelas universidades brasileiras, dando assim ensejo a que os jovens se iniciem nos domínios da música de um modo atual e dinâmico, sem que perca tempo (este, o tempo, um fator cada vez mais importante nos dias que correm).

Eu mesmo, com base em minhas próprias dificuldades (em minha formação musical não dispus de trabalhos como este), recomendo sinceramente o livro que o leitor tem em mãos. Antes, tudo o que tínhamos eram tratados de harmonia como o do maestro Paulo Silva, por muito tempo uma espécie de bíblia para todos nós. Faltava, porém, a tais tratados, o dinamismo ligado à improvisação.

Em música, saber construir uma melodia imediatamente em cima de uma estrutura harmônica é trabalho para quem de fato penetrou na dinâmica da improvisação.

A iniciativa de Almir Chediak em criar a Editora Lumiar, voltada exclusivamente para projetos musicais (como a série de álbuns contendo as obras de compositores escolhidos, já a caminho) é valiosíssima. Posso adiantar que o primeiro a sair, dedicado ao extraordinário Caetano Veloso, a ser seguido por outros de alto nível contendo harmonias corretas, a partir das gravações originais e revistas pelo próprio autor, será um sucesso. Almir é profundo conhecedor do assunto. Seu trabalho, basicamente, consiste em atualizar no Brasil o melhor produzido entre nós — o que já se faz há tempos no exterior — sem no entanto copiá-lo. Trata-se de estudar música como se faz em países mais avançados, só que com sotaque brasileiro.

Severino Diandelli

Sivuca



## Pareceres

**Marcos Valle** — É muito frequente para nós compositores e músicos sermos indagados por pessoas como aprender música popular e saber qual o melhor e mais rápido caminho a fazê-lo. Confesso que nunca soube dar a resposta certa. Eu, por exemplo, aprendi música clássica antes de me dedicar à popular e por isso desconhecia o melhor método.

Agora tudo ficou fácil, fácil para responder aos indagadores e fácil para eles aprenderem.

Definitivamente este novo livro de Chediak é a solução. Não é necessário você já ter alguma noção teórica de música para aprender neste livro. Objetivo didático: ele vai desde os elementos básicos da música até o estudo de harmonia e improvisação.

**Nara Leão** — Pensei que o Almir tivesse esgotado sua capacidade de passar para os outros o seu saber, com seu *Dicionário de Acordes Cifrados*. E o que mais me impressionou é que este é ainda mais claro e objetivo, com soluções mais rápidas e precisas.

O capítulo de visualização dos intervalos no braço do violão (ou guitarra) é da maior importância. Eu mesma, fazendo os exercícios, pela primeira vez consegui decifrar os mistérios da simbologia dos acordes e tudo isso aconteceu em somente oito aulas. Para mim, que tento aprender o nome dos acordes há trinta anos, parece mentira. Enfim consegui!

**Roberto Menescal** — Vendo o trabalho novo do Almir, fiquei impressionado pela profundidade atingida por ele no sentido de ajudar a todos que queiram entrar no mundo da música ou mesmo os que já estão lá e que não tiveram a oportunidade do saber e só usaram a intuição.

A persistência do Chediak é impressionante só mesmo igualada à de Amyr Klink, que atravessou o Atlântico a remo. Nesse livro Almir também atravessou o oceano para chegar a esse resultado. Eu mesmo vou levar esse trabalho nas próximas férias para dar uma remexida nos meus conhecimentos e também na minha cabeça.

**Erasmus Carlos** — Para quem tem o dom de tocar de "ouvido" a tendência é aprender alguns acordes com algum amigo (no meu caso, Tim Maia me ensinou Mi maior, Lá maior e Ré maior), o resto do meu aprendizado foi completamente desorganizado, pois na época eu não contava com um professor ao alcance da minha mão. Hoje isto seria possível através dos ensinamentos de Almir Chediak, que você conhece, esse artista mágico da harmonia funcional a serviço da música popular.

Agora, com licença, vou estudar, pois nunca é tarde para aprender.  
Obrigado, Almir.

**Parabéns da Viola** — Almir Chediak nos traz outra importante contribuição para o estudo e o conhecimento de dois aspectos da música (harmonia e improvisação) que exigem maior atenção por parte daqueles que desejam aprofundar seus conhecimentos nessa área.

A música brasileira amadureceu e hoje é grande a expectativa que se tem em relação a ela em todo o mundo. São também indiscutíveis o talento e alto grau de criatividade e desenvolvimento técnico alcançado por alguns de nossos músicos, mas uma coisa é certa: muitos talentos se perdem ou não se desenvolvem plenamente por falta de melhor aprimoramento em bases teóricas.

Por isso este novo trabalho de Almir é da máxima importância. Acredito que ele será saudado entusiasticamente por amadores e profissionais como um dos mais importantes já feitos no Brasil.

**Sergio Ricardo** — Acho importante o resultado do esforço empregado neste livro no sentido de esmiuçar a didática musical, não só para aquele que se inicia como para os iniciados em composição. Dado ao fato da arte no Brasil ser tão desprestigiada.

São raros os livros didáticos, principalmente na área popular. Esta abrangência somada à síntese é a grande qualidade deste trabalho. Através dele repasso o meu conhecimento musical e não raro esbarro em alguma coisa da qual já me esquecera e outras que desconhecia. Várias são as formas do aprendizado musical através do livro, e esta, sem querer estabelecer comparações, é de tal forma arquitetada que permite ao interessado um acompanhamento racional e claro, que me arrisco a dizer que seria dispensável a complementação de algum mestre.

Que os nossos talentos o descubram e o aproveitem bem.

Louvo o esforço e o fôlego da empreitada empreendida por Almir Chediak, dando a nossa música uma contribuição tão valiosa.

**Vermelho (14 Bis)** — Todos nós sabemos que o nosso povo é muito musical. Basta ver nas ruas, no carnaval, nos shows, em todo lugar. Temos grandes artistas em todas as áreas da música, desde a viola caipira à música "erudita", passando pelo rock, bossa-nova, choro, bandas de música do interior, até os artistas mais de "vanguarda". Nossa miscigenação musical é tão forte como a racial.

Infelizmente, no lado do ensino, ficamos muito a dever.

Por isso esse livro do Almir é tão importante, ao aplicar um conhecimento mais teórico da música a um lado prático mais específico para o músico — principalmente no que se refere à improvisação e análise de músicas populares conhecidas.

Gostei muito do seu cuidado em confirmar as harmonias originais com os próprios autores das músicas, o que valoriza mais ainda esse excelente trabalho.

**Jaques Morelembaum** — Segundo "gol de placa" do Almir, no jogo da clareza e objetividade, no campo da didática musical brasileira.

Recomendo *Harmonia e Improvisação* ao que se inicia na arte-ciência musical, pela simplicidade das definições, e também ao profissional que quer reorganizar ou por em dia seus conhecimentos.

Gostaria de salientar a importância para o improvisador do estudo da relação escala-acorde apresentada por Almir Chediak neste livro.

Parabéns, Almir.

**Maurício Einhorn** — A bossa nova foi ao meu ver o que de mais importante aconteceu nos últimos trinta anos com a música popular brasileira.

*Harmonia e Improvisação*, novo livro de Almir Chediak (que além de escritor de livros didáticos na área da música é também violonista, professor, compositor e musicólogo) trata de forma muito feliz assuntos ligados à música brasileira e de temas tipicamente bossa nova. Sinto-me confortável para sem sombra de dúvida opinar favoravelmente para os leitores deste trabalho. Sendo eu um músico instrumentista de harmônica de boca (gaita), autodidata e de conhecimentos musicais teóricos apenas preliminares ainda assim acho que a presente obra é de enorme proveito tanto para o aprendiz de violão, ou de música em geral quanto o leitor apenas curioso que quer enriquecer suas fontes de consulta.

**Wilma Graça** — Embora o livro seja basicamente voltado para o violão, que é o instrumento do autor, trata-se de um trabalho que nos oferece o maior apoio para qualquer consulta.

É realmente útil para todo tipo de estudante de música.

Almir, repetindo o que eu já disse antes, continuo aplaudindo "mesmo" a sua dedicação, a sua competência, decisão firme em legar para todos uma obra tão minuciosa e correta!

O sucesso será tão certo quanto o anterior.

**Mauro Senise** — Depois do seu excelente trabalho *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, Almir Chediak nos dá agora mais uma obra pioneira e de maior importância para a formação dos nossos músicos, carentes desse tipo de informação. Tais conhecimentos só eram possíveis de se obter através de difíceis estudos numa infinidade de livros estrangeiros.

Este trabalho dá ao músico condições de caminhar de uma forma consciente e objetiva sem que se tenha de perder a espontaneidade, tão comum, por excelência, no músico brasileiro. Ensina, também, como harmonizar uma música e o emprego das escalas dos acordes no improviso, que é exatamente o que todo o estudante de música consciente pretende realizar. Daí ser uma das obras mais importantes no campo do estudo da música.

**Marcelo Kayath** — É com grande prazer e satisfação que recebo mais este grande trabalho de Almir Chediak. Almir, que pela sua seriedade e competência ocupa uma posição de destaque no nosso meio musical, vem através deste livro preencher uma grande lacuna que infelizmente persistia até hoje. Este é um daqueles livros que ensinam tudo o que precisamos saber e que antes tínhamos que aprender por nós mesmos, visto as limitações dos livros tradicionais de teoria musical. Um grande livro para suprir uma grande necessidade: a de aprender música de uma maneira correta, mas ao mesmo tempo direta e objetiva. Obrigado, Almir!



## **Assunto tratados em "Harmonia e Improvisação"**

### **Volume I**

- Parte 1.** Elementos básicos da música.
- Parte 2.** Noções de estrutura dos acordes, tipos de modulação, harmonia modal e fundamentos da harmonia funcional.
- Parte 3.** Estudo dos intervalos usados em cifra e aplicação prática desses intervalos na formação e reconhecimento dos acordes.
- Parte 4.** Progressões dos acordes, marchas harmônicas modulantes, músicas harmonizadas e analisadas. Traz também uma série de músicas apenas harmonizadas para serem analisadas e tendo no final as respostas.
- Parte 5.** Todas as escalas dos acordes aplicadas ao estudo da improvisação e no enriquecimento harmônico.

### **Volume II**

- Parte 1.** Apresentação dos acordes em posições mais usadas, agrupados segundo suas escalas e representados por seus símbolos (cifras), sua notação em pauta e a representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra.
- Parte 2.** Escalas e arpejos dos acordes com representação gráfica da posição dos dedos no braço do violão ou guitarra. Mostra-se como associar o desenho das escalas com os acordes. E ainda os desenhos básicos das escalas associadas aos principais clichês harmônicos.
- Parte 3.** Músicas populares harmonizadas e analisadas, complementando assim o estudo da análise funcional dos acordes.

## ÍNDICE

Agradecimento	3
Dedicatória	4 e 5
Introdução	5
Prefácio	6 a 15
Pareceres	16, 17 e 18
Assuntos tratados em <i>Harmonia e Improvisação</i>	19

## PARTE 1

### Elementos da Música, Convenções Gráficas e Sinais Usados

I - Música	41
a) Melodia	
b) Ritmo	
c) Harmonia	
II - Formação dos sons	41
III - Propriedades físicas dos sons	41
a) Altura	
b) Intensidade	
c) Timbre	42
IV - Série harmônica	42
V - Representação gráfica do braço do violão ou guitarra	43
VI - Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas suplementares e clave	43
a) Pentagrama ou pauta musical	
b) Linhas e espaços suplementares	44
c) Clave	
1) Clave de Sol	
2) Clave de Fá	
3) Clave de Dó	45
VII - Notação musical	46
VIII - Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta	47
IX - Extensão ou tessitura	47
X - Figuras e valores das notas e pausas	48
XI - Ligadura e ponto de aumento	49
a) Ligadura	
b) Ponto de aumento	

- XII Compasso 50
- XIII Como identificar o compasso de uma música 52
- XIV - Compasso simples 53
- XV Compasso composto 53
- XVI - Compasso correspondente 54
- XVII Barra de compasso 55
- Simples
  - Dupla
  - Final
- XVIII Sinais de repetição 55
- Sinal de repetição "  $\cdot / \cdot$  "
  - Sinal de repetição "  $\#$  " 56
  - Ritornello  $\parallel : \quad \parallel$
  - Sinal de 1ª e 2ª vez
  - Da capo
  - Fine
  - Dal signo "Dal  $\oplus$  " 57
  - Sinal de salto "  $\S$  "
  - Fade out
- XX Intervalo, tom e semitom 57
- Intervalo
  - Semitom
  - Tom
  - Intervalos de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão 58
- XXI - Alterações musicais 59
- Suspenção
  - Legato
  - Allegretto e semibreve no teclado do piano e na escala do braço do violão
  - Dolce-marcato (  $\times$  ) 60
  - Forzando-accresc. (ff)
  - Bequadrato (  $\square$  )
- XXII Notas do piano na pauta 60
- Notas naturais
  - Notas alteradas 61
- XXIII - Notas do violão na pauta 62

**XXIII - Escala 63**

- a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão
- b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano 64
- c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão 65

**XXIV - Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas 65**

- a) Sustenidos                      b) Bemóis 66

**XXV - Armadura de clave 66**

- a) Armadura de sustenidos                      b) Armadura de bemóis

**XXVI - Classificação dos intervalos 67**

- a) Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica
- b) Intervalos menores, diminutos e aumentados
- c) Intervalos, ascendente e descendente, melódico e harmônico, simples e composto, natural e invertido 68
  - 1) Ascendente                      4) Harmônico
  - 2) Descendentes                      5) Simples 69
  - 3) Melódico                      6) Composto
- d) Intervalo natural
- e) Intervalo invertido
- f) Intervalos enarmônicos 70

**XXVII - Formação da escala menor natural 71**

- a) Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica
- b) Escalas relativas

**PARTE 2**

**Cifragem, Noções de Estrutura, Análise Funcional dos Acordes e Harmonia Modal**

**I - Acorde e acorde arpejado 75**

- a) Acorde                      b) Acorde arpejado

**II - Cifra**

- a) Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes 76
- b) O que a cifra estabelece 77
  - 1) Tipo dos acordes
  - 2) Eventuais alterações
  - 3) A inversão do acorde
- c) O que a cifra não estabelece 78
  - 1) A posição do acorde
  - 2) A ordem vertical ou horizontal
  - 3) Dobramentos e supressões de notas no acorde

### III - Formação do acorde 79

#### a) Tríade

- 1) Formação da tríade maior
- 2) Formação da tríade menor 80

- 3) Formação da tríade diminuta
- 4) Formação da tríade aumentada

#### c) Tetrade 81

- c) Tetrade com nota acrescentada

### IV - Acorde no seu estado fundamental 82

#### v) Acorde invertido 82

- a) Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)
- b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)
- c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

### VI - Tonalidade, tom e categoria dos acordes 84

#### A) Tonalidade e tom

- a) Tonalidade
- b) Tom

#### B) Categoria dos acordes

- a) Categoria maior
- b) Categoria menor
- c) Categoria de acorde de sétima da dominante
- d) Categoria de acorde de sétima diminuta 85

### VII - Trítone e suas resoluções 87

#### a) Trítone

#### b) Resolução do trítone na preparação $V7 \xrightarrow{I} I$ 88

#### c) Resolução do trítone na preparação $SubV7 \xrightarrow{I} I$

#### d) Resolução do trítone no acorde de sétima diminuta 89

- 1) Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor 90

- 2) Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta 91

### Função tonal ou harmônica dos acordes 91

- a) Função tônica
- b) Função dominante
- c) Função subdominante

### Qualidade funcional dos acordes 92

#### Tríades e tetrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

#### a) Tríades diatônicas

#### b) Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala

#### c) Tríade maior

#### d) Tríades diatônicas 93

#### e) Tríades diatônicas ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das

#### f) Tríade de Dó maior

#### g) Tríades menores



- XII Acordes diatônicos na tonalidade menor 94**
- a) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica
  - b) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural
  - c) Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real 95
  - d) Tétrades diatônicas à escala melódica
- XIII Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores 96**
- XIV Quadro com a seleção dos acordes mais usados 96**
- XV Acordes subdominante menor 97**
- XVI Acorde de empréstimo modal 97**
- XVII Preparação do I grau 98**
- a) Preparação  $V7 \xrightarrow{\quad} I$  (dominante primário)
  - b) Preparação  $SubV7 \xrightarrow{\quad} I$  (SubV7 primário)
  - c) Preparação  $VII^o \xrightarrow{\quad} I$
  - d) Preparação  $VIIIm7(b5) \xrightarrow{\quad} I$
- XVIII Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar) 99**
- a) Dominante secundário
  - b) Dominante auxiliar
  - c) SubV7 secundário
- XIX – II cadencial primário, secundário e auxiliar 100**
- XX – Sinalização analítica 100**
- a) Resolução  $V7 \xrightarrow{\quad} I$
  - b) Resolução  $SubV7 \xrightarrow{\quad} I$  101
  - c) II cadencial primário
  - d) II cadencial secundário e auxiliar
  - e) II cadencial do SubV7
  - f) Acorde com função dupla 102
- XXI Classificação dos acordes diminutos 102**
- a) Diminuto ascendente
  - b) Diminuto descendente
  - c) Diminuto auxiliar 103
- XXII Diminuto de passagem 103**
- 1) Exemplo de diminuta de passagem ascendente
  - 2) Diminuto de passagem descendente
  - 3) Progressões de acordes contendo diminuto auxiliar, de aproximação e de passagem ascendente e descendente 104

- XXVII - Resolução deceptiva 104
- XXVIII - Acorde  $V_4^7$  105
- XXIX - Resolução passageira 106
- XXX - Tonalidade secundária ou do momento (passageira) 106
- XXXI - Resolução final 106
- XXXII - Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos 107
  - a) Dominantes estendidos      c) SubV's estendidos
  - b) II V's estendidos          d) II SubV's estendidos 108
- XXXIII - Acordes interpolados 108
- XXXIV - Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico 108
- XXXV - Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica 109
- XXXVI - Cadência harmônica 109
  - a) Cadência perfeita
  - b) Cadência imperfeita 110
  - c) Cadência plagal
  - d) Meia cadência
  - e) Cadência deceptiva ou interrompida
    - 1) Diatônica
    - 2) Modulante 111
- XXXVII - Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante 111
  - a) Resolução direta      b) Resolução indireta
- XXXVIII - Acordes de sétima da dominante sem função dominante 111
  - a) Acorde de função especial, não dominante 112
    - 1)  $bVII_7$
    - 2)  $VII_7$
    - 3)  $I_7$  e  $IV_7$
    - 4)  $II_7$  e  $bVI_7$  113
    - 5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominante com as respectivas funções e escalas
  - b) Acordes de sétima da dominante "resolvidos" deceptivamente
    - 1) Dominantes secundários 114
    - 2) Dominantes substitutos (SubV7)
    - 3) Dominantes e SubV7 estendidos 115
    - 4) Dominantes de função especial
    - 5) II V's adjacentes 116
  - c) Acordes diatônicos cromaticamente alterados

### XXXV – Modulação 116

#### A) Direta 117

#### B) Modulação por acorde comum ou pivô 118

- 1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades
- 2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas as tonalidades
  - a) Por acorde de empréstimo modal
  - b) Por dominante secundário
  - c) Por dominante substituto
  - d) Por #IVm7(b5)
  - e) Por acorde diminuto

#### C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante 119

### XXXVI – Harmonia modal 120

#### 1) Modo 120

##### A) Naturais

- a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais)
- b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)

##### B) Folclóricos 121

##### C) Sintéticos

#### 2) Ocorrências no modalismo 121

- a) Puro
- b) Misto

#### 3) Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio 125 eólio e lócrio 121

##### A) Modo Iônico

##### B) Modo Dórico 122

- a) Tríades
- b) Tétrades

##### C) Modo Frígio 123

- a) Tríades
- b) Tétrades

##### D) Modo Lídio

- a) Tríades
- b) Tétrades

##### E) Modo Mixolídio 124

- a) Tríades
- b) Tétrades

##### F) Modo Eólio

- a) Tríades
- b) Tétrades

##### G) Modo Lócrio 125

- a) Tríades
- b) Tétrades

#### 4) Exemplos de músicas populares em alguns modos 125

- a) Modo iônico
- b) Modo dórico
- c) Modo mixolídio 126
- d) Modo eólio 127
- e) Modo lídio b7

### XXXVII – Exercícios (escreva nos parênteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados)

### **PARTE 3**

#### **Formação dos Acordes Através da Visualização dos Intervalos no Braço do Violão ou Guitarra**

##### **I – Intervalos no braço do violão ou guitarra 135**

- a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas
- b) Disco representando o braço do violão 137
- c) Simbologia usada nos gráficos 138
- d) Sinais usados em cifra 138

##### **II Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra 139**

- a) Acorde no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda
  - 1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda
  - 2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda 141
  - 3) Visualização dos acordes invertidos, tomando como base a fundamental na quinta corda 147
  - 4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda 148
  - 5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda 155
  - 6) Visualização dos intervalos tomando como base a quarta corda 156
  - 7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda 157
  - 8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda 162
- b) Acordes invertidos tomando como base a fundamental na terceira, segunda e primeira cordas 164
  - 1) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na terceira corda
  - 2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda 165
  - 3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda 167
  - 4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda 168
  - 5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda 169
  - 6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos, tomando como base a fundamental na primeira corda

##### **III – Respostas dos exercícios de como identificar os acordes 171**

## PARTE 4

### Graus Visualizados no Braço do Violão ou Guitarra, Progressões de Acordes, Marchas Harmônicas Modulantes e Músicas Harmonizadas e Analisadas

#### I – Visualização dos graus no braço do violão ou guitarra 181

- a) Gráfico que permite a visualização dos graus da escala no braço do violão ou guitarra, tomando como referência a tônica da escala
- b) Aplicação prática tomando como base a fundamental na sexta, quinta e quarta corda

#### II Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos às tonalidades maiores e menores, usando-se as cifras, sinalizações analíticas e músicas harmonizadas e analisadas 183

##### A) Tonalidade maior 183

- 1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos
- 2) Progressões harmônicas contendo dominantes individuais secundários 185
- 3) Progressões harmônicas contendo II cadencial secundário
- 4) Progressões harmônicas contendo SubV7 186
- 5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial 187
- 6) Progressões harmônicas contendo SubV7's estendidos
- 7) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos
- 8) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos 188
- 9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade maior 189
  - SERAFIM E SEUS FILHOS – Tom de Sol maior • Dominante primário  $V7 \rightarrow I$  e dominante secundário para o IV grau  $V7/IV$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Clichê harmônico  $I \ IV \ V7 \ I$  189
  - ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Clichê harmônico  $I \ IV \ V7 \ I$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) 191
  - SAMBA DA BENÇÃO – Tom de Ré maior • Dominante primário  $V7 \ I$  • Clichê harmônico  $I/3^a \ bIII^o \ II m7 \ V7 \ I$  • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  • II V7 primário  $II m7 \ V7 \ I$  • Acorde invertido  $I6/3^a$  192
  - KID CAVAQUINHO – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário e estendido • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 193
  - PALCO – Tom de Mi maior • Resolução deceptiva ( $V7$ ) • Clichê harmônico  $I \ II m7 \ III m7 \ IV \ V7 \ VI m7$  194
  - POMBO CORREIO – Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM  $IV m6$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) 196
  - MEU EGO – Tom de Dó maior • Dominante substituto primário  $SubV7/I$  e secundário  $SubV7/II$  • Resolução deceptiva do dominante substituto primário ( $SubV7/I$ ) • Clichê harmônico  $III m7 \ SubV7/II \ II m7 \ (SubV7)$  •  $II m7$  como acorde inicial 198



- **MEU ERRO** – Tom de Lá maior • Clichê harmônico *I III<sup>m</sup> IV IV<sup>m</sup> I* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 199*
- **VAMOS FUGIR** – Tom de Lá maior • Resolução deceptiva do dominante primário (*V7*) 200
- **ESTE TEU OLHAR** – Tom de Fá maior • II *V7* primário • Dominante secundário *V7/II V7/V (V7/VI)* • Diminuto de passagem ascendente para o II e III graus *#I<sup>o</sup> #II<sup>o</sup>* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 6* • Resolução deceptiva (*V7/IV*) e (*V7*) • Clichê harmônico *G7(13) G7(b13) Gm7 C7(b9)* • Diminuto descendente para o II grau *bIII<sup>o</sup>* 202
- **PENAS DO TIÊ** – Tom de Sol maior • II *V7* primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 6* • Acorde de subdominante alterado *#IV<sup>m</sup> 7(b5)* • Diminuto de passagem ascendente e descendente • Acorde invertido *I/3<sup>a</sup>* 203
- **BIM BOM** – Tom de Dó maior • II *V7* primário e secundário • Resolução deceptiva • II<sup>m</sup>7 como acorde inicial • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 7* 204
- **NOS BAILES DA VIDA** – Tom de Ré maior • Dominante primário • Ausência de dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bVII* • I grau com notas de passagem • *I4* 204
- **LANÇA PERFUME** – Tom de Ré maior • II *V7* primário • Resolução deceptiva (*V7*) • Modulação direta terça menor ascendente 206
- **EU SEI QUE VOU TE AMAR** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente, descendente e auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 6 bVII<sup>7M</sup> bVI<sup>7M</sup>* • Resolução deceptiva (*V7*) (*V7/II*) • [Em7(b5) = II<sup>m</sup>7(b5)] disfarçado em *Gm6 Bb* • Acorde invertido 207
- **COMO DOIS E DOIS** – Tom de Lá maior • II *V7* primário • Dominante secundário *V7/IV V7/V* e *V7/VI* • Dominante estendido • Resolução deceptiva (*V7/VI*) • Dominante ascendente *#IV<sup>o</sup>* 208
- **MORENA FLOR** – Tom de Ré maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 6* • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente *#IV<sup>o</sup>* • Acorde invertido 209
- **MADALENA** – Tom de Ré maior • II *V7* primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII<sup>7M</sup>* • Resolução deceptiva • Acorde de subdominante alterado *#IV<sup>m</sup> 7(b5)* • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente • Modulação direta meio tom descendente a partir do segundo tom • II *SubV7* primário • Acorde invertido 210
- **ONDE ANDA VOCÊ** – Tom de Dó maior • II *V7* primário e secundário • Dominante substituto *SubV7* estendido • Resolução deceptiva (*V7*) (*V7/bIII*) • Clichê harmônico *I<sup>o</sup> II<sup>o</sup> III<sup>o</sup> IV<sup>o</sup> V<sup>o</sup> VI<sup>o</sup> VII<sup>o</sup> VIII<sup>o</sup>* • Acorde de empréstimo modal AEM *IV<sup>m</sup> 6* 212
- **OLHAGEM DA JANELA** – Tom de Dó maior • Dominante primário • Resolução deceptiva (*V7*) • Clichê harmônico *I III<sup>m</sup> IV IV<sup>m</sup> V* 213

- **AIÉ QUEM SABE** — Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* •  $[A7(b9) = V7/II]$  disfarçado em *Bbm6* • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM • Dominante secundário *V7/II V7/III V7/IV V7/V* 216
- **SURPRESA** — Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M Vm7 bVII7* • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 217
- **QUE MARAVILHA** — Tom de Dó maior • II V7 primário • Resolução deceptiva (*V7*) • Acorde de empréstimo modal AEM *bIII7M bVII7M* • Clichê harmônico *I IIm IIIm IV e I VIm IIIm V7 I* 218
- **O BÊBADO E O EQUILIBRISTA** — Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Dominante substituto secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 e bVII* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido 219
- **MINHA VOZ, MINHA VIDA** — Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6 e bIII7M* • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/III e SubV7/IV* • Resolução dominante *V7/V* com acorde interpolado *IIIm7* • Acorde invertido 222
- **NASCENTE** — Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • II V7 estendido • Resolução deceptiva • Acorde invertido 223
- **PEDAÇO DE MIM** — Tom de Sol maior • Ausência de dominante primário • Dominante auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M bVI7M(#5) bVI6 bVI7 bVI/5a bVII7* •  $[F7(b9)/A = bVII7]$  disfarçado em *A°* • Resolução deceptiva (*V7/7a/V*) • Acorde invertido 224
- **VOCE E EU** — Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente e descendente • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* 225
- **LÁ VEM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA** — Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM •  $[A7(\frac{b9}{13}) = (V7)]$  disfarçado em *Bb°(b13)* • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* 226
- **PAPEL MARCHE** — Tom de Dó maior • IV7M como acorde inicial • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto primário *SubV7* • Dominante estendido • Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *SubV7* • *VIm(7M)* • Acorde invertido 227
- **PFCADO ORIGINAL** — Tom de Dó maior • VIm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • *SubV7* primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Modulação direta terça menor descendente • Resolução com acorde interpolado 228

- **VITORIOSA** – Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *Im*7 • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido 230
- **CURACAO DE ESTUDANTE** – Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva (*V*7) • Resolução deceptiva (*V*7) com acorde interpolado *Bb/D* • *I*7 • Acorde invertido 232
- **PARANÁ, EM MENDONÇA** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) para o tom paralelo • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta maior ascendente a partir do segundo tom • [*G*7(<sup>b9</sup><sub>b13</sub>) = *V*7] disfarçado em *Abm*6 • Resolução deceptiva • Acorde invertido 234
- **PRA SER MULHER** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV*7/*IV* • Dominante substituto estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm*6 • Diminuto ascendente #*I*° • [*G*7(<sup>b9</sup><sub>b13</sub>) = *V*7] disfarçado em *Ab*°(*b*13) • [*C*7(9) *G* = *V*7/*IV*] disfarçado em *Gm*6 • [*A*7(<sup>b9</sup><sub>b13</sub>) = *V*7] disfarçado em *Bbm*6 • Acorde invertido 238
- **SEM VOCE** – Tom de Lá maior • II cadencial primário, secundário e auxiliar • Dominante substituto secundário *SubV*7/*II* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI* • Acorde de subdominante alterado #*IVm*7(*b*5) • Resolução deceptiva • Acorde invertido 241
- **TELHADO DE VIDA** – Tom de Ré menor, maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV*7/*IV* e *SubV*7/*V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm*6 e *bIII*7*M* • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • [*C*#7(*b*9) = *V*7/*III*] disfarçado em *Ab*° • [*F*#7(*b*9) = *V*7/*III*] disfarçado em *G*° • [*B*7(*b*9) = *V*7/*II*] disfarçado em *F*#° • Diminuto ascendente #*IV*° • #*IVm*7(*b*5) • Acorde invertido 244
- B) Tonalidade menor 246
  - 1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos
  - 2) Progressões harmônicas contendo os dominantes individuais secundários 247
  - 3) Progressões harmônicas contendo o II cadencial secundário
  - 4) Progressões harmônicas contendo *SubV*7 248
  - 5) Progressões harmônicas contendo *SubV*7 precedido pelo II cadencial
  - 6) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos
  - 7) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos 249
  - 8) Progressões com os acordes complementares AEM *bII*7*M* e *bVII*7*M* na tonalidade maior e menor 250
  - 9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade menor 250
- **ALSI NHA** – Tom de Lá menor • Dominante primário *V*7 *Im* secundário para o IV e V graus *V*7/*IV* *V*7/*V* • [*E*7(*b*9) = *V*7] disfarçado em *F*° • Acorde invertido 250

- **COMO DIZIA O POETA** Tom de Lá menor • II V7 primário  
 • Dominante secundário  $V7/IV$   $V7/bIII$   $V7/V$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IV^{3a}$  • Modulação por acorde comum (c atônico) quarta justa ascendente • Acorde invertido 252
- **JOÃO E MARIA** Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário  
 • Acorde de empréstimo modal AEM  $bIII6$  • Resolução deceptiva  $V^{3a}$ , e  $(Sub V7/V)$  •  $[Em7(b5) - IIm7(b5)]$  disfarçado em  $Gm6$  • Acorde invertido 254
- **EXPLODE CORAÇÃO** Tom de Sol menor • II V7 primário e secundário • Im e IVm com notas de passagem Im Im(7M)  $Im7$   $Im6$   $IVm$   $IVm(7M)$   $IVm7$   $IVm6$   $IVm7$  256
- **MANHÃ DE CARNAVAL** Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • II SubV7 primário  $IIm7$   $Sub V7$  Im • Resolução deceptiva  $(V7/bVI)$  • Acorde invertido 257
- **O RANCHO DA GIOABADA** Tom de Mi menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  • I grau com notas de passagem Im Im(7M)  $Im7$   $Im6$  • Clichê harmônico Im  $IVm$   $V7$  Im 258
- **TUDO SE TRANSFORMOU** Tom de Mi menor • Dominante primário  $V7$  e secundário  $V7/IV$   $V7/bIII$   $V7^{5a}$ ,  $V$   $V7/bVI$  • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto secundário  $Sub V7/V$  • Resolução deceptiva  $V7/bVI$  • VII<sup>o</sup> 260
- **AS APARÊNCIAS ENGANAM** - Tom de Dó menor • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM •  $[Eb7(9) Bb = V7/bVI]$  disfarçado em  $Bbm6$  • Modulação direta terça menor descendente • Modulação direta um tom descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido 262
- **CORAÇÃO VAGABUNDO** - Tom de Dó menor • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante  $V7/V$  com acorde interpolado  $IIm7(b5)$  • Dominante substituto secundário resolvido deceptivamente  $(Sub V7/V)$  •  $[C7(9) G - V7/IV]$  disfarçado em  $Gm6$  •  $[C7(b9) G = V7/IV]$  disfarçado em  $G^o$  •  $[D7(b9)/A = V7/V]$  disfarçado em  $A^o$  •  $[G7(b9) = V7]$  disfarçado em  $Ab^o$  263
- **CASO SÉRIO** - Tom de Si menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva  $(V7/bIII)$  • Dominante substituto primário  $Sub V7$  264
- **O BANDOLIM DE JACOB** - Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente • Dominantes estendidos • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto  $Sub V7$  • Acorde de empréstimo modal AEM 265
- **TEREZINHA** - Tom de Sol menor • Resolução deceptiva  $(V7/bVI)$   $(V7^{3a}/V)$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm$  • Modulação por acorde comum (diatônico) terça menor ascendente • Dominante primário, secundário e estendido •  $[D7(b9)_{b13} = V7]$  disfarçado em  $Ebm6$  •  $[A^o = VII^o]$  disfarçado em  $F\#^o$  •  $[D7(b9) - V7]$  disfarçado em  $Eb^o$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde invertido 266

- **A RÃ** – Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendente a partir do segundo tom • Clichê harmônico *E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9)* 267
- **SONHO** – Tom de Lá menor • Dominante primário • II *V7* secundário • Dominante substituto primário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Acorde de estrutura constante • IV<sup>7</sup> • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sexta menor ascendente • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sétima menor ascendente a partir do segundo tom • Resolução deceptiva • Acorde invertido 268
- **RETRATO EM BRANCO E PRETO** – Tom de Sol menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto • [Bb7(9)/F = V7/bVI] disfarçado em Fm6 • Diminuto de passagem ascendente e auxiliar • Acorde invertido 270
- **APELO** – Tom de Lá menor • II *V7* primário e secundário • Dominante substituto primário *SubV7* e secundário *SubV7/IV* • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup> • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Resolução deceptiva (*V7,3a*) • Acorde invertido 272
- **MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS** – Tom de Fá menor • II *V7* primário e secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM *IV7M IVm6* • Im com notas de passagem • Modulação direta para o tom paralelo • II *SubV7* primário *IIm7(b5), SubV7 Im* • Acorde invertido 273
- **MARACATU ATÔMICO** – Tom de Lá menor • Ausência de dominante primário e secundário • Clichê harmônico *Im7 IV7 Im7* • Diminuto ascendente • Modulação direta quinta justa ascendente 275
- **ATRÁS DA PORTA** – Tom de Si menor • IVm7 como acorde inicial • II *V7* primário e secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário • Resolução de dominante substituto *SubV7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* e *IIm7* • Resolução de *V7* com acorde interpolado de *bVI7M* • [G#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Em6/G • Acorde invertido 276
- **LETRA E MÚSICA** – Tom de Mi menor/maior • II *V7* primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/II SubV7/IV SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • [B7(b9) = V7] disfarçado em F#<sup>o</sup> • [E<sub>4</sub><sup>7</sup>(b9) = V7/IV] disfarçado em Dm6/F • Modulação direta para o tom paralelo • Acorde invertido 278
- **A TE ESPERAR** – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • VII<sup>o</sup> • IIm7 disfarçado em Gm6 • Acorde invertido 282

■ **Marcha harmônica modulante** 285





2.  $\parallel \cdot \overset{\text{Im7(b5)}}{\text{Dm7(b5)}} \overset{\text{V7}}{\text{G7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \mid \overset{\text{Im7(b5)}}{\text{C\#m7(b5)}} \overset{\text{V7}}{\text{F\#7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \parallel \text{etc}$
3.  $\parallel \cdot \overset{\text{V7}}{\text{G}_4^7} \text{G7} \mid \overset{\text{I}}{\text{C7M}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#}_4^7} \text{F\#7} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{B7M}} \parallel \text{etc. 286}$
4.  $\parallel \overset{\text{V7}}{\text{G}_4^7(\text{b9})} \text{G7(b9)} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#}_4^7(\text{b9})} \text{F\#7(b9)} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \parallel \text{etc}$
5.  $\parallel \cdot \overset{\text{V7}}{\text{G7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{Db7(\#11)}} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{C7M}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{C7(\#11)}} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{B7M}} \parallel \text{etc.}$
6.  $\parallel \cdot \overset{\text{V7}}{\text{G7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{Db7(\#11)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \parallel \overset{\text{V7}}{\text{F\#7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{C7(\#11)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \parallel \text{etc. 287}$
7. a)  $\parallel \cdot \overset{\text{V7/V}}{\text{D7(13)}} \overset{\text{Im7}}{\text{D7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Dm7}} \overset{\text{V7/I}}{\text{G7(b9)}} \parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{C7(13)}} \overset{\text{Im7}}{\text{C7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \overset{\text{V7}}{\text{F7(b9)}} \parallel \text{etc.}$
- b)  $\parallel \cdot \overset{\text{V7/V}}{\text{C\#7(13)}} \overset{\text{Im7}}{\text{C\#7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{C\#m7}} \overset{\text{V7/I}}{\text{F\#7(b9)}} \parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{B7(13)}} \overset{\text{Im7}}{\text{B7(b13)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Bm7}} \overset{\text{V7/I}}{\text{E7(b9)}} \parallel \text{etc.}$
8. a)  $\parallel \cdot \overset{\text{V7/V}}{\text{D7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{Ab7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{G}_4^7(9)} \text{G7(b9)} \parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{C7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{Gb7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{F}_4^7(9)} \text{F7(b9)} \parallel \text{etc.}$
- b)  $\parallel \cdot \overset{\text{V7/V}}{\text{C\#7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{G7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{F\#}_4^7(9)} \text{F\#7(b9)} \parallel \overset{\text{V7/V}}{\text{B7(13)}} \overset{\text{SubV7/V}}{\text{F7(9)}} \mid \overset{\text{V7/I}}{\text{E}_4^7(9)} \text{E7(b9)} \parallel \text{etc. 288}$
9. a)  $\parallel \cdot \overset{\text{Im}}{\text{Cm}^{(s)}} \text{Cm(7M)} \mid \text{Cm7} \text{Cm6} \parallel \overset{\text{Im}}{\text{Bm}^{(s)}} \text{Bm(7M)} \mid \text{Bbm7} \text{Bbm6} \parallel \text{etc.}$
- b)  $\parallel \cdot \overset{\text{Im}}{\text{Bm}^{(s)}} \text{Bm(7M)} \mid \text{Bm7} \text{Bm6} \parallel \overset{\text{Im}}{\text{Am}^{(s)}} \text{Am(7M)} \mid \text{Am7} \text{Am6} \parallel \text{etc}$
10.  $\parallel \cdot \overset{\text{I}}{\text{C}^{(s)}} \text{C7M} \mid \text{C6} \text{C7M} \parallel \overset{\text{I}}{\text{C\#}^{(s)}} \text{C\#7M} \mid \text{C\#6} \text{C\#7M} \parallel \text{etc.}$
11.  $\parallel \cdot \overset{\text{Im}}{\text{Cm}} \overset{\text{Im/7\#}}{\text{Cm/Bb}} \mid \overset{\text{V7/V}}{\text{Am7(b5)}} \overset{\text{Im}}{\text{D7(b9)}} \parallel \overset{\text{Im}}{\text{Gm}} \overset{\text{Im/7\#}}{\text{Gm/F}} \mid \overset{\text{V7/V}}{\text{Em7(b5)}} \overset{\text{Im}}{\text{A7(b9)}} \parallel \text{etc 289}$
12.  $\parallel \cdot \overset{\text{I}}{\text{C}} \overset{\text{V7/5\#}}{\text{E7/B}} \mid \overset{\text{VIm}}{\text{Am}} \overset{\text{V7/IV}}{\text{C7/G}} \parallel \overset{\text{I}}{\text{F}} \overset{\text{V7/5\#}}{\text{A7/E}} \mid \overset{\text{VIm}}{\text{Dm}} \overset{\text{V7/IV}}{\text{F7/C}} \parallel \text{etc}$
13. a)  $\parallel \cdot \overset{\text{I}}{\text{C7M}} \text{C6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Cm7}} \overset{\text{I}}{\text{F7(9)}} \parallel \overset{\text{I}}{\text{Bb7M}} \text{Bb6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Bbm7}} \overset{\text{I}}{\text{Eb7(9)}} \parallel \text{etc}$
- b)  $\parallel \cdot \overset{\text{I}}{\text{B7M}} \text{B6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Bm7}} \overset{\text{I}}{\text{E7(9)}} \parallel \overset{\text{I}}{\text{A7M}} \text{A6} \mid \overset{\text{V7/bVII}}{\text{Am7}} \overset{\text{I}}{\text{D7(9)}} \parallel \text{etc}$

14. a)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ C7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V/III \\ \parallel \\ F\#m7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ B7 \end{array} \parallel \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ E7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Bbm7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Eb7 \end{array} \parallel \text{ etc. } 290$

b)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ B7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V/III \\ \parallel \\ Fm7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ Bb7 \end{array} \parallel \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ Eb7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Am7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ D7 \end{array} \parallel \text{ etc.}$

c)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ B7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Em7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ A7 \end{array} \parallel \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ D7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ G\#m7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ C\#m7 \end{array} \parallel \text{ etc.}$

d)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ A7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ D\#m7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ G\#7 \end{array} \parallel \begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ C\#7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Gm7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ C7 \end{array} \parallel \text{ etc.}$

15. a)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ C7M \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ F\#m7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ B7(b9) \end{array} \parallel \text{ etc.}$

b)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ B7M \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ Fm7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Bb7(b9) \end{array} \parallel \text{ etc.}$

c)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ Bb7M \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ Em7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ A7(b9) \end{array} \parallel \text{ etc.}$

d)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ A7M \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ D\#m7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ G\#7(b9) \end{array} \parallel \text{ etc.}$

16. a)  $\begin{array}{c} I \\ \parallel \\ C \end{array} \mid \begin{array}{c} IIIm/5\sharp \\ \parallel \\ Em/B \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm \\ \parallel \\ Am \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm/7\sharp \\ \parallel \\ Am/G \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ F\#m7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ B7 \end{array} \parallel \text{ etc. } 291$

b)  $\begin{array}{c} I \\ \parallel \\ B \end{array} \mid \begin{array}{c} IIIm/5\sharp \\ \parallel \\ D\#m/A\# \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm \\ \parallel \\ G\#m \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm/7\sharp \\ \parallel \\ G\#m/F\# \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ Fm7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Bb7 \end{array} \parallel \text{ etc.}$

c)  $\begin{array}{c} I \\ \parallel \\ Bb \end{array} \mid \begin{array}{c} IIIm/5\sharp \\ \parallel \\ Dm/A \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm \\ \parallel \\ Gm \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm/7\sharp \\ \parallel \\ Gm/F \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ Em7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ A7 \end{array} \parallel \text{ etc.}$

d)  $\begin{array}{c} I \\ \parallel \\ A \end{array} \mid \begin{array}{c} IIIm/5\sharp \\ \parallel \\ C\#m/G\# \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm \\ \parallel \\ F\#m \end{array} \mid \begin{array}{c} VIIm/7\sharp \\ \parallel \\ F\#m/E \end{array} \mid \begin{array}{c} \#IVm7(b5) \\ \parallel \\ Ebm7(b5) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ Ab7 \end{array} \parallel \text{ etc.}$

e)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ C7M \end{array} \mid \begin{array}{c} V7/III \\ \parallel \\ F\#m7 \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} IIIm \\ \parallel \\ B7 \end{array} \mid \begin{array}{c} IIIm/7\sharp \\ \parallel \\ Em \end{array} \mid \begin{array}{c} IIIm/7\sharp \\ \parallel \\ Em/D \end{array} \parallel \text{ etc. } 292$

17. a)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ C7(9) \end{array} \mid \begin{array}{c} SubV7/V \\ \parallel \\ Gb7(13) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7 \\ \parallel \\ F7(13) \end{array} \mid \begin{array}{c} SubV7/I \\ \parallel \\ B7(9) \end{array} \parallel \text{ etc.}$

b)  $\begin{array}{c} I7M \\ \parallel \\ Eb7(9) \end{array} \mid \begin{array}{c} SubV7/V \\ \parallel \\ F7(13) \end{array} \xrightarrow{\quad} \begin{array}{c} V7 \\ \parallel \\ E7(13) \end{array} \mid \begin{array}{c} SubV7/II \\ \parallel \\ Bb7(9) \end{array} \parallel \text{ etc. } 293$

19. a)  $\parallel: C7(13) \xrightarrow{\text{V7} \quad \text{SubV7/V}} F\#7(9) \mid F_4^7(9) \xrightarrow{\text{V7} \quad \text{SubV7/I}} B7 \parallel \text{etc}$

b)  $\parallel: B7(13) \xrightarrow{\text{V7} \quad \text{SubV7/V}} F7(9) \mid E_4^7 \xrightarrow{\text{V7} \quad \text{SubV7/I}} B7 \parallel \text{etc.}$

20.  $\parallel: C7M \xrightarrow{\text{I7M} \quad \text{V7/bII}} Ab7 \mid Db7M \xrightarrow{\text{AEM} \quad \text{bII}} A7 \parallel \text{etc.}$

21. a)  $\parallel: C7M \parallel \xrightarrow{\text{IIm7}} Dm \mid Dm/C \xrightarrow{\text{V7/3a} \quad \text{V7}} G7/B \mid G7 \parallel \xrightarrow{\text{IIm7}} Cm \mid Cm/Bb \xrightarrow{\text{V7/3a} \quad \text{V7}} F7/A \mid F7 \parallel \text{etc. 294}$

b)  $\parallel: B7M \parallel \xrightarrow{\text{IIm7}} C\#m \mid C\#m/B \xrightarrow{\text{V7/3a}} F\#/A\# \mid F\#7 \parallel \xrightarrow{\text{IIm7}} Bm \mid Bm/A \parallel \text{etc.}$

C) Músicas a serem analisadas Observação. respostas a partir da página 321

- PAÍS TROPICAL 295
- AMAZONAS 296
- TESTAMENTO 298
- LUA DE SÃO JORGE 299
- CHUVA SUOR E CERVEJA 300
- FESTA DO INTERIOR 301
- GENTE 302
- DE REPENTE CALIFÓRNIA 303
- CARTA AO TOM 74 304
- SÓ EM TEUS BRAÇOS 305
- SÓ LOUCO 306
- LÍGIA 307
- PRECISO APRENDER A SER SÓ 308
- SAMBA DO AVIÃO 309
- PRESENTIMENTO 311
- TRISTE 312
- OLÉ, OLÁ 313
- PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO 315
- MASCARADA 316
- AZUL DA COR DO MAR 317
- ESCOLA CORAÇÃO 317

D) Respostas das músicas a serem analisadas no item c

- PAÍS TROPICAL – Tom de Sol maior ● Dominante primário ● Acorde invertido 1/3ª 321

- **AMAZONAS** – Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • IV7 321
- **TESTAMENTO** – Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante com acorde interpolado  
•  $F \equiv m7(b5) = IIm7(b5)$  disfarçado em  $Am6/C$  • Clichê harmônico  $I \quad VIm7 \quad IIm7 \quad V7 \quad I$  • Acorde invertido 322
- **LUA DE SÃO JORGE** – Tom de Lá maior • Dominante primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM. 322
- **CHUVA SUOR E CERVEJA** – Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau  $bIII^o$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Resolução deceptiva •  $[C7(9)/G = V7, IV]$  disfarçado em  $Gm6$  323
- **FESTA DO INTERIOR** – Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de aproximação cromática *ap cr* • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  323
- **GENTE** – Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • II V7 secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM  $Im \quad bVI$  • Acorde invertido 324
- **DE REPENTE CALIFÓRNIA** – Tom de Lá maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm7$  e  $bVI$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  324
- **CARTA AO TOM 74** – Tom de Dó maior • Dominante secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  • Acorde de subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$   
•  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $Gm6$  • Acorde invertido 325
- **SÓ EM TEUS BRAÇOS** – Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente e descendente para o II grau  $\#I^o$  e  $bIII^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$   
• Resolução deceptiva ( $V7/IV$ ) • Clichê harmônico  $G7(13) \quad G7(b13) \quad Gm7 \quad C7(b9)$  325
- **SÓ LOUCO** – Tom de Fá maior • II V7 primário, secundário e estendido • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  • Resolução deceptiva *Sub V7* 326
- **LÍGIA** – Tom de Dó maior • Resolução deceptiva ( $V7$ ) e (*Sub V7*) • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde de subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$  • Acorde invertido 326
- **PRECISO APRENDER A SER SÓ** – Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM  
• Resolução deceptiva ( $V7/III$ ) • Acorde de subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$  • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^o$  327
- **SAMBA DO AVIÃO** – Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau  $bIII^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) e  $bVI$  • Resolução  $V7/V$  com acorde interpolado  $IIm7$  327

- $[A^7(9)/E = V^7/V]$  disfarçado em  $Em6$  •  $[D7(b^9) = V^7]$  disfarçado em  $Et^o(b13)$  • Acorde de subdominante alterado  $\neq IVm7(b5)$
- Resolução deceptiva de II  $V^7$  primário e secundário • Acorde invertido 328
- **PRESENTIMENTO** – Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto  $Sub V^7/VI$  • Diminuto ascendente  $\neq IV^o$  • Modulação direta para o tom paralelo • Modulação direta terça menor ascendente • Dominantes consecutivos 329
- **TRISTE** – Tom de Fá maior • II  $V^7$  primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau  $bIII^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $bVII^7M$  • Resolução deceptiva ( $V^7$ ) • Modulação direta um tom ascendente • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente 329
- **OLÉ, OLÁ** – Tom de Dó menor •  $bVII^7$  como acorde inicial • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário  $Sub V^7/V$  • Modulação direta a partir do segundo tom • Modulação direta meio tom ascendente a partir do terceiro tom • Modulação direta meio tom descendente a partir do quarto tom • Acorde invertido 330
- **PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO** – Tom de Ré maior • II  $V^7$  primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau  $bIII^o$  • Clichê harmônico  $F\#7(13)$ ,  $F\#7(b13)$ ,  $F\#m7$ ,  $B7(b9)$  • Acorde invertido  $I^7M/3^o$  331
- **MASCARADA** – Tom de Fá maior • II  $V^7$  primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente  $\neq I^o$  e  $\neq II^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$ ,  $IVm7$  e  $bVII^7$  • Resolução deceptiva ( $V^7/VI$ ) 331
- **AZUL DA COR DO MAR** – Tom de Lá maior • II  $V^7$  primário • Acordes diatônicos • Clichê harmônico  $I^7M$ ,  $IIIm7$ ,  $IIIIm7$ ,  $IIIm7$ ,  $V^7$ ,  $I$  332
- **ESCOLA CORAÇÃO** – Tom de Ré maior • II  $V^7$  primário e secundário • Dominante substituto  $Sub V^7/V$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  e  $bIII^7M$  • Modulação direta para o tom paralelo menor •  $[C7(9)/G = V^7/IV]$  disfarçado em  $Am6$  • Acorde invertido 332

## PARTE 5

### Todas as Escalas dos Acordes Aplicadas ao Estudo da Improvisação ou no Enriquecimento Harmônico

- I – Escalas dos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio 337
- II – Escala dos acordes
  - a) Escala do modo iônico 338
  - b) Escala do modo dórico
  - c) Escala do modo frígio 339
  - d) Escala do modo lídio
  - e) Escala do modo mixolídio



Escala do modo mixolídio (com quarta)	340
Escala do modo eólio	
Escala do modo lírio	
Escala do modo lírio (com nona)	341
Escala do modo lídio (com quinta aumentada)	
I) Escala do modo menor melódico	
Escala do modo mixolídio (com quarta e a nona menor)	342
II Acordes de dominantes alterados	
III Escalas dos acordes dos dominantes alterados	
a) Escala diminuta (semitom - tom)	
b) Escala do modo mixolídio (com nona menor)	343
c) Escala alterada	
d) Escala do modo lídio (com sétima menor)	344
e) Escala hexafônica (tons inteiros)	
f) Escala menor harmônica (quinta abaixo)	
g) Escala do modo mixolídio (com décima terceira menor)	345
h) Escala de diminuta (tom e semitom)	
i) Escala de blues (tradicional)	
j) Escala de blues (com todas as notas de tensão disponíveis)	346
V Quadro dos acordes de dominantes alterados com notação alternativa enarmônica	
VI Escalas equivalentes (formadas pelas mesmas notas)	347
VII Escala pentatônica	
VIII Uso da escala pentatônica no improviso	348
a) Uso nos acordes maiores (não dominantes)	
b) Uso da escala pentatônica no acorde menor (com quinta justa)	
IX Notas de colorido harmônico usadas na preparação de um acorde maior e menor	349
a) Preparação do acorde maior	
b) Preparação do acorde menor	
X Preparação V7(#5) e V7(b13)	350
a) Preparação V7(#5)	
b) Preparação V7(b13)	
XI Preparação V7(b5) e V7(#11)	
a) Preparação V7(b5)	
b) Preparação V7(#11)	
XII Quadro geral dos acordes sobre os graus da tonalidade maior e menor	351
Bibliografia	352
Índice alfabético das obras musicais populares inseridas no Volume I de Harmonia e Improvisação e respectivos titulares	354

**PARTE 1**  
**ELEMENTOS DA MÚSICA, CONVENÇÕES GRÁFICAS**  
**E SINAIS USADOS**

## I Música

É a arte dos sons. É constituída de melodia, ritmo e harmonia.

### a) Melodia

É uma sucessão de sons musicais combinados.

### b) Ritmo

É a duração e acentuação dos sons e das pausas

### c) Harmonia

É a combinação dos sons simultâneos.

## II Formação dos sons

O som é o efeito audível produzido por movimentos de corpos vibratórios.

Para se produzir som musical, precisa-se de uma fonte sonora (corpo que produz sons ao vibrar). Os corpos vibrantes nos instrumentos musicais são corda esticada (violão, violino, piano etc.), coluna de ar (flauta, trompete etc.) ou membrana (tamborim, cuíca etc.). Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, observe que ela se movimenta de um lado para o outro um determinado número de vezes por segundo, emitindo um som. A esse movimento é dado o nome de vibração, medida em Hertz - Hz (ciclos por segundo).

Quanto maior ou menor o número de vibrações por segundo, mais agudo ou grave será o som. E quanto maior a amplitude do movimento vibratório, maior será a intensidade do som produzido. O ouvido humano é capaz de perceber sons que vão aproximadamente de 20 Hertz a 18 mil Hertz. Os sons fundamentais se localizam numa faixa aproximada de 32 a 4 mil Hertz. Por exemplo, o Lá do diapasão tem 440 Hertz.

Acima de 4 mil Hertz encontram-se os harmônicos agudos que enriquecem o timbre do instrumento, dando mais brilho. Sem esses harmônicos os sons seriam opacos.

Se os harmônicos não se têm os timbres característicos de cada instrumento.

## III Propriedades físicas dos sons

altura, intensidade e timbre.

### a) Altura

É a propriedade do som ser grave, médio ou agudo.

### b) Intensidade

É a propriedade do som ser fraco ou forte. Caracteriza-se pela amplitude da vibração. Quando tocamos uma corda com mais força, a amplitude da vibração é maior e consequentemente o volume do som também será maior.

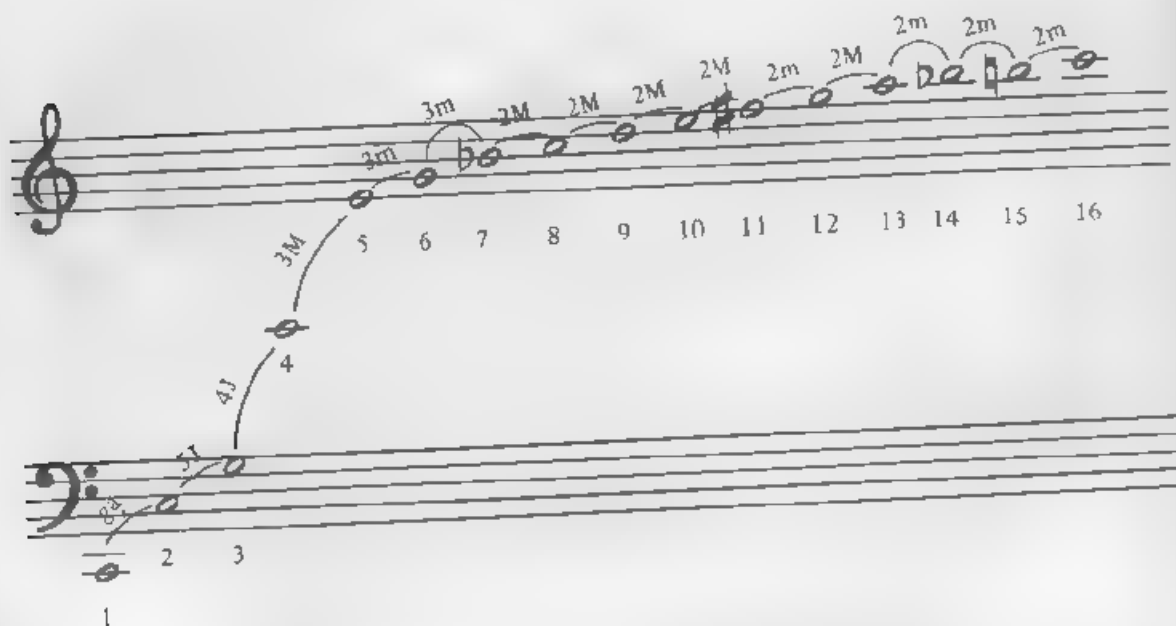
### c) Timbre

É a qualidade do som que nos permite reconhecer sua origem. É através dele que diferenciamos o som dos vários instrumentos. O timbre está relacionado com a série harmônica, produzida pelo som emitido.

## IV Série harmônica

É uma série de subvibrações geradas de um som principal. Por exemplo, ao tocar uma corda do violão, primeiramente ela vibra em toda sua extensão, emitindo uma frequência denominada *fundamental* ou *primeiro componente harmônico*. Este mesmo corpo vibra também, em duas metades, um terço, um quarto do comprimento e assim por diante, dando origem à série harmônica. Teoricamente a série harmônica é infinita, mas os primeiros 16 sons são suficientes para sua compreensão e aplicação prática.

A seguir a série harmônica anotada na pauta, tendo como exemplo a nota fundamental Dó

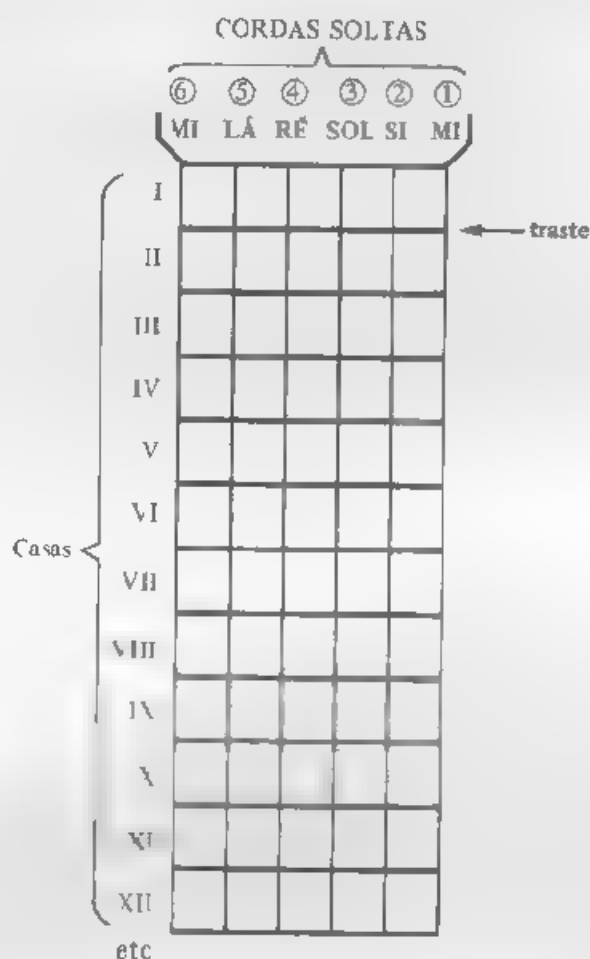


Para melhor compreensão leia *Intervalos* da pág. 67 a 70

No violão, para se produzir os harmônicos isoladamente faz-se necessário que ao pulsar a corda um dedo encoste num determinado ponto de sua extensão. Por exemplo, no meio (sobre o 12º traste). Neste caso a sua frequência será duas vezes mais alta que o som fundamental, ou seja, produzirá um som uma oitava acima. Fazendo o mesmo na terça parte (sobre o 7º traste), obtém-se um som cuja frequência será três vezes mais alta que a fundamental (correspondente ao intervalo de uma oitava e uma quinta) e assim por diante.

O timbre (qualidade do som) dos instrumentos musicais ou voz humana é definido pela maior ou menor presença de cada um dos componentes (ou essência) da série harmônica.

## V Representação gráfica do braço do violão ou guitarra



As cordas são contadas da mais aguda para a mais grave

## VI Representação gráfica do pentagrama ou pauta musical, linhas suplementares e clave

### a) Pentagrama ou pauta musical

É o conjunto de cinco linhas horizontais, paralelas, equidistantes e os quatro espaços entre elas

	5ª	_____	
	4ª	_____	4º
Linhas	3ª	_____	3º
	2ª	_____	2º
	1ª	_____	1º
			Espaços

Observe-se que as linhas são contadas de baixo para cima. É nas linhas e nos espaços que se escrevem as notas representativas dos sons musicais.

## b) Linhas e espaços suplementares

São Linhas e espaços usados acima ou abaixo da pauta para que se possa anotar todos os sons nas varias alturas, já que a pauta em si não é suficiente

Linhas suplementares superiores	5ª	_____	5º	Espaços suplementares superiores
	4ª	_____	4º	
	3ª	_____	3º	
	2ª	_____	2º	
	1ª	_____	1º	

Linhas suplementares inferiores	1ª	_____	1º	Espaços suplementares inferiores
	2ª	_____	2º	
	3ª	_____	3º	
	4ª	_____	4º	
	5ª	_____	5º	

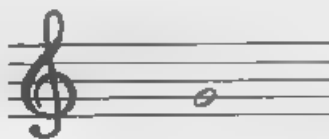
Observe-se que a numeração das linhas e espaços suplementares cresce ao se afastar da pauta.

## c) Clave

Clave é um sinal usado no início da pauta para determinar o nome e a altura das notas. São três os tipos de clave: Sol, Fá e Dó.

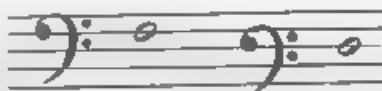
### 1) Clave de Sol

Determina o local da nota Sol, anotada na segunda linha.



### 2) Clave de Fá

Determina o local da nota Fá, anotada na quarta e terceira linhas



### 3) Clave de Dó

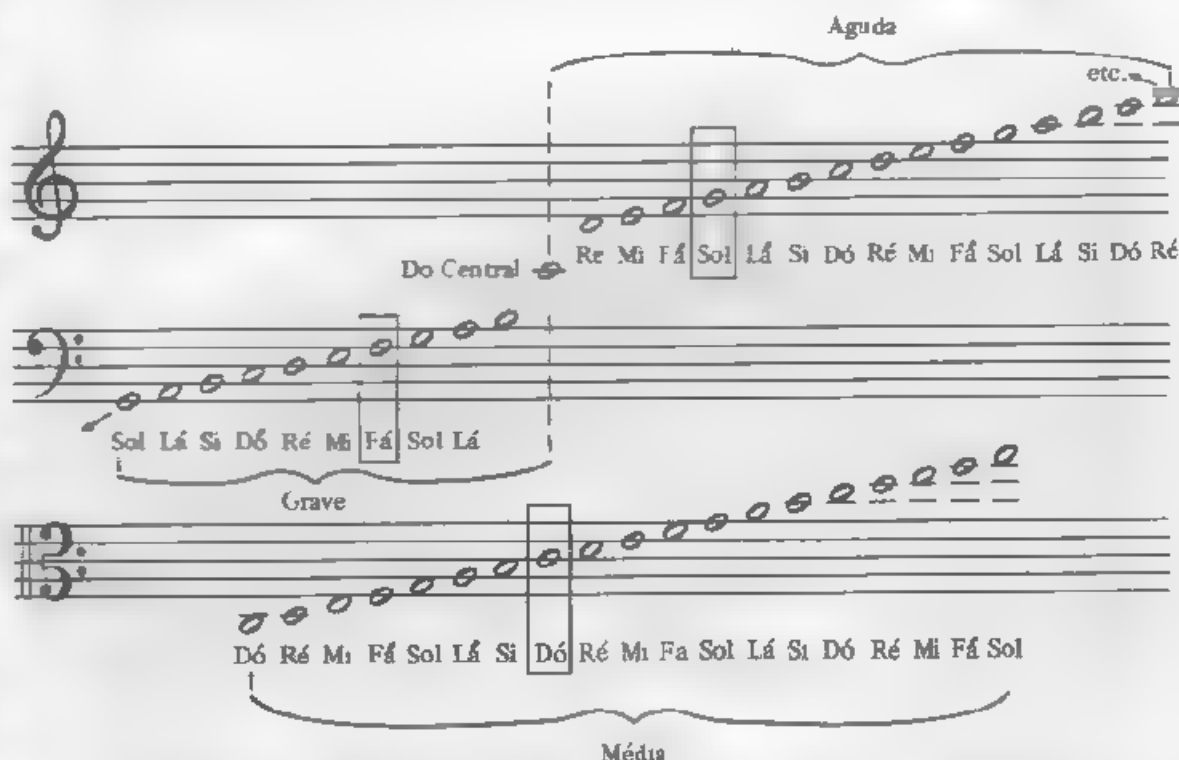
Determina o local da nota Dó, podendo ser usada na primeira, segunda, terceira e quarta linhas.



Por ser o número de notas bem superior ao número de linhas e espaços da pauta (inclusive suplementares) faz-se necessário o uso das três claves.

A clave de Sol é usada para os sons agudos (soprano). A clave de Fá para os sons graves (barítono e baixo) e a de Dó para os médios (meio soprano, contralto e tenor).

- Modernamente a clave de Fá na terceira linha e a clave de Dó na primeira linha não são usadas.
- As claves mais usadas são as de Sol, de Fá na quarta linha e a de Dó na terceira





- Como é visto, a clave é usada não só para dar nome às notas, mas também para dividir a gama de notas em graves, médias e agudas.

Para se anotar os sons do piano se faz necessário o uso de duas claves. A clave de Fá para os sons graves (lado esquerdo do executante) e a de Sol para os agudos (lado direito).

As notas do violão são esentas em uma única clave, a de Sol.

Exemplo de utilização de clave por instrumentos:

- Agudos (  ) violino, flauta, trompete, óboe, gaita, violão\*, clarinete, cavaquinho e bandolim.
- Graves (  ) contra-baixo, trombone, violon cello, fagote e tuba.



- Médios (  $\text{||} \text{3:}$  ) viola. (Esta clave é de pouco uso)

- O violão apesar de ter um som médio é escrito na clave de Sol pelo fato de sua escrita ser anotada uma oitava acima do som real.

## VII Notação musical

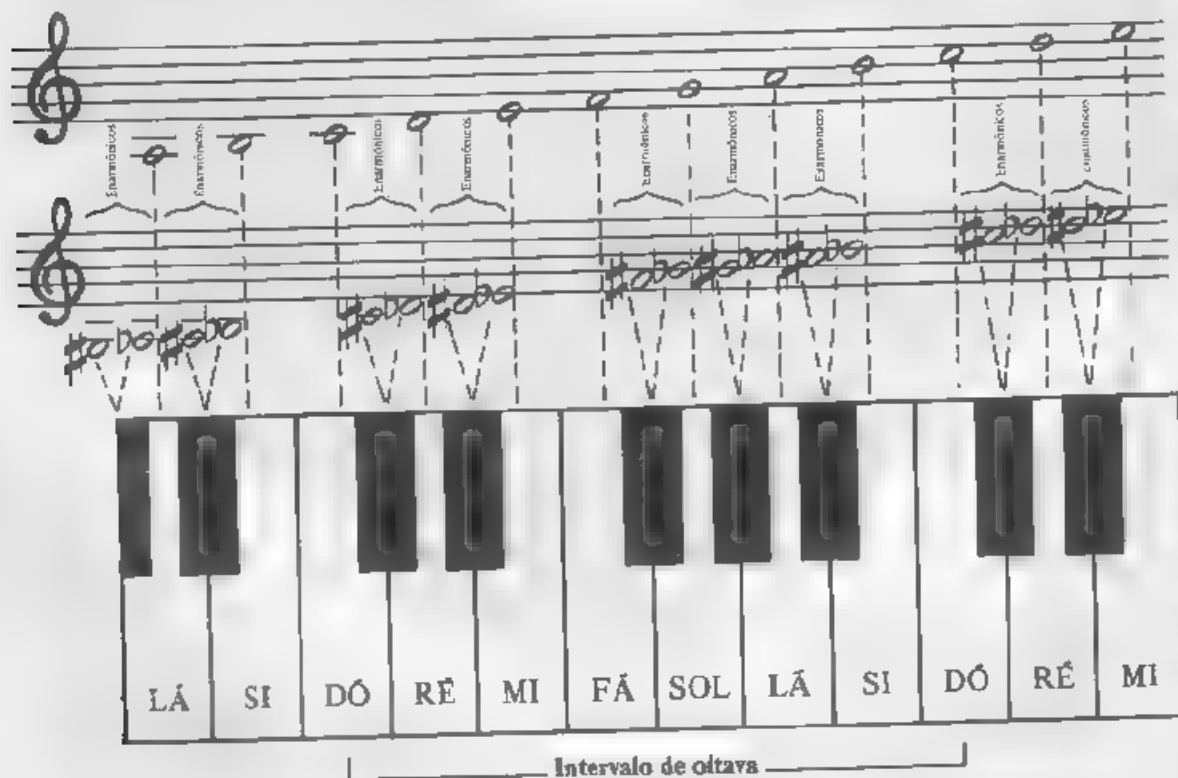
É a representação gráfica da música  
Existem sete notas naturais:



Estas notas podem ser alteradas de forma ascendente ou descendente, tomando, então, o lugar de uma de suas notas vizinhas, usando respectivamente, os sinais # (sustenido) e b (bemol), completando, assim, a série das doze notas, isto é, sete notas naturais e cinco alteradas.

Na verdade, todas as sete notas podem ser alteradas, mas apenas cinco resultam em novos sons. O Mi# e Si# têm som de FÁ e DÓ, respectivamente.

Para melhor compreensão prática das doze notas, pode-se associar as sete notas naturais às teclas brancas do piano e as notas alteradas às teclas pretas. Vejamos:



- Enarmonia é quando se tem nomes diferentes para um mesmo som.

- Observe que a nota Dó no piano corresponde à tecla branca do lado esquerdo das duas teclas pretas.
- Observe, também, que após passar pelas doze notas, isto é, sete naturais e cinco alteradas, essas mesmas notas se repetem
- Como pode ser visto, o intervalo entre duas notas com o mesmo nome é denominado de oitava

### VIII Cordas soltas do violão ou guitarra anotadas na pauta



No violão as notas são escritas uma oitava acima do som real. Assim, a nota escrita



Então, sendo o violão um instrumento de transposição, e o piano não, para que um violonista e um pianista toquem em uníssono\* as suas respectivas partituras seriam assim:

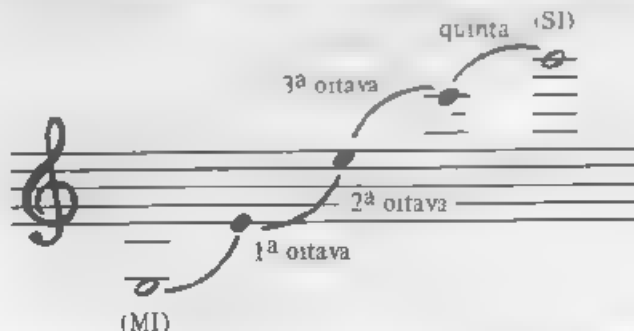


\*Notas tocadas ao mesmo tempo e numa mesma altura.

### IX Extensão ou tessitura














É a gama de notas que um instrumento ou voz pode emitir, desde o mais grave até o mais agudo.


A extensão do violão compreende um pouco mais de três oitavas e meia, isto é, vai do Mi bordão (6ª corda solta) ao Si da primeira corda na de uma oitava casa, ou mais.



## X Figuras e valores das notas e pausas

Observe que os sons musicais têm durações diferentes. Essas durações são os valores, representados pelas figuras gráficas de notação musical. Temos ainda, para cada figura de som, uma correspondente, usada nos momentos de silêncio. São as pausas.

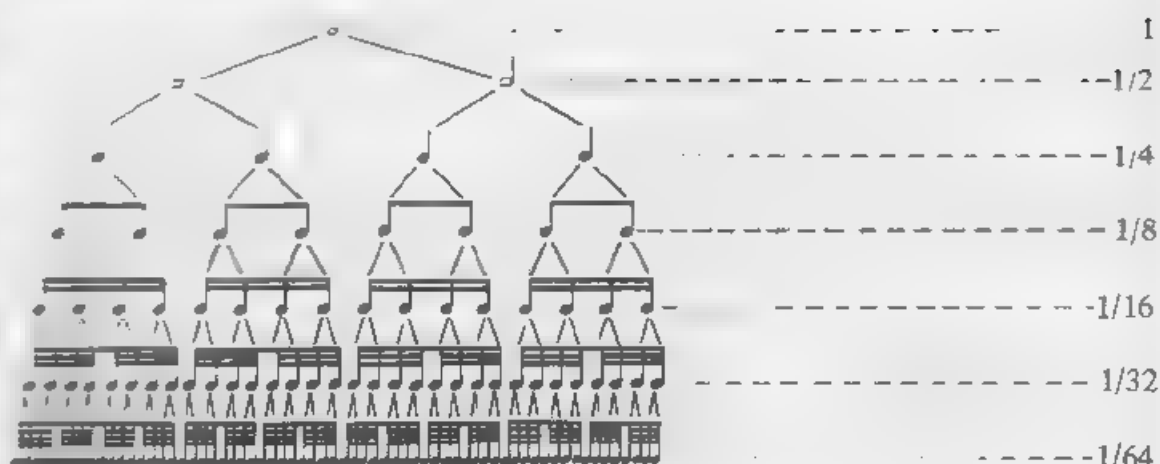
REPRESENTAÇÃO GRÁFICA DAS FIGURAS OU VALORES		
VALORES DOS SONS	NOMES	VALORES DAS PAUSAS
	Semibreve	
	Mínima	
	Semínima	
	Colcheia	
	Semicolcheia	
	Fusa	
	Sem fusa	

NOME DAS PARTES DA FIGURA	
	→ Colchete
	→ Haste
	→ Cabeça

Sendo 1 o símbolo de ,

$$\begin{aligned}
 &\text{Mínima} = 1/2 \\
 &\text{Semínima} = 1/4 \\
 &\text{Colcheia} = 1/8 \\
 &\text{Semicolcheia} = 1/16 \\
 &\text{etc.}
 \end{aligned}$$

## Gráfico da subdivisão dos valores



## XI Ligadura e ponto de aumento

### a) Ligadura

É a linha curva usada para unir duas ou mais notas, prolongando o seu valor. Emite-se o primeiro som e os demais serão o prolongamento do primeiro

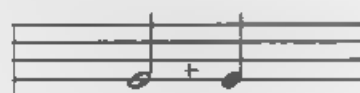


### b) Ponto de aumento

É um ponto colocado do lado direito de uma figura para aumentá-la em metade do seu valor. O ponto de aumento é usado, também, para as pausas.



corresponde



corresponde



corresponde



- O segundo ponto vale a metade do primeiro e assim por diante.

## XII Compasso

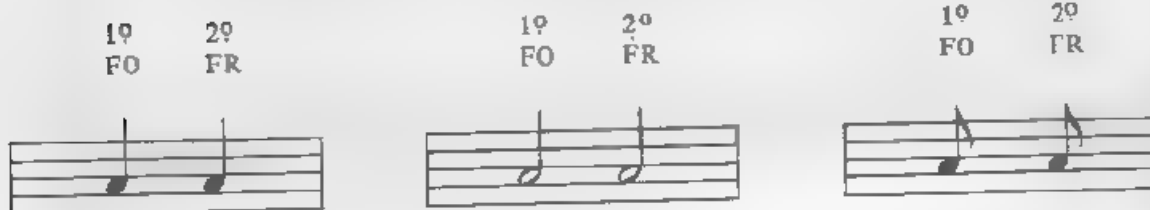
É a divisão de um trecho musical em pequenas partes de duração com séries regulares de tempos.



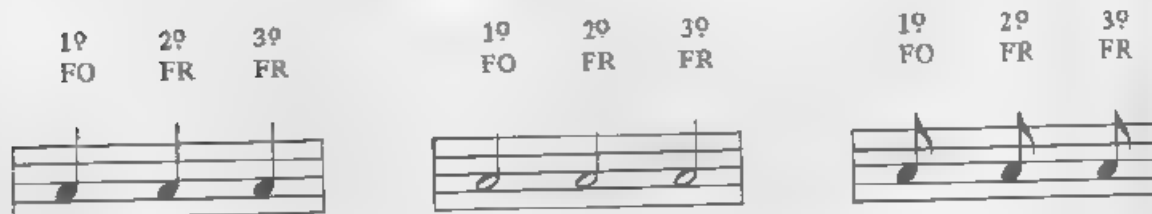
- Como pode ser visto acima os compassos são separados por um traço vertical chamado de *travessão* ou *barra simples*.

Os compassos são denominados de acordo com o número de tempos.

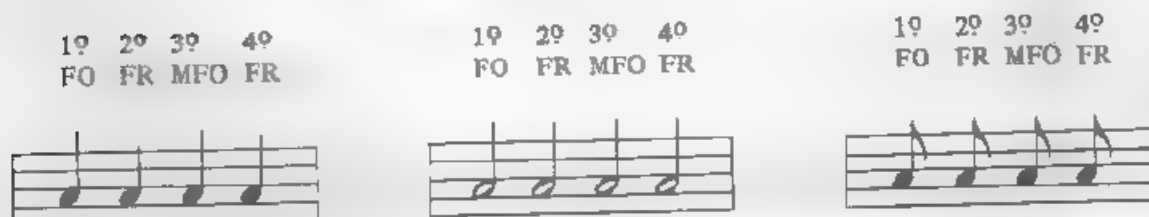
Binário → 2 tempos



Termino → 3 tempos



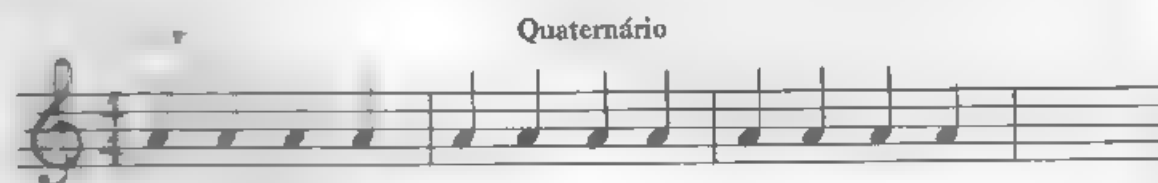
Quaternário → 4 tempos



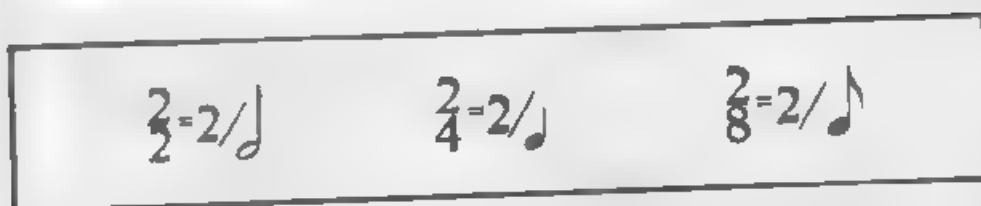
- FO = forte  
FR = fraco  
MFO = meio-forte
- Como foi visto, no compasso binário o 1º tempo é forte e o 2º é fraco, no ternário o 1º é forte e o 2º e 3º são fracos e no quaternário o 1º é forte, o 2º e 4º são fracos e o 3º é meio-forte

O compasso é representado por uma fração, no início da pauta após a clave, cujo numerador indica o número de tempos (U.T.'s) em cada compasso, e o denominador é o símbolo da duração de cada tempo (unidade de tempo – U.T.), onde

$\circ \approx 1$	$\text{semibreve} = 1/2$	$\text{meia nota} = 1/4$	$\text{quarta nota} = 1/8$
-------------------	--------------------------	--------------------------	----------------------------



- Na prática, os denominadores 2, 4 e 8 são mais usados:



### XIII Como identificar o compasso de uma música

É através das pulsações dos tempos fortes e fracos que se sabe o compasso de uma determinada música. Por exemplo, quando se canta:

1º 2º      1º 2º      1º 2º      1º 2º  
| marcha sol- | dado ca- | beça de pa- | pel —

Sentimos naturalmente uma pulsação forte e outra fraca, logo, trata-se de um compasso binário

Exemplo de música nos compassos binário, ternário e quaternário

Binário (*Ciranda Cirandinha* — canção folclórica)

	1º	2º		1º	2º		1º	2º		1º	2º	1º
2			ci-	<u>ran</u> da <u>ci</u> ran-	<u>di</u> nha <u>va</u> mos	<u>to</u> dos <u>ci</u> ran-	<u>da</u> r					
4	—	—										

Ternário (*Terezinha de Jesus* — canção folclórica)

	1º	2º	3º		1º 2º 3º		1º 2º 3º		1º 2º 3º		1º
3			<u>Tere</u> -	<u>zi</u> nha <u>de</u> Je-	<u>sus</u> — <u>de</u> uma	<u>que</u> da <u>foi</u> ao	<u>chão</u>				
4	—	—									

Quaternário (*Nesta rua* — canção folclórica)

	1º	2º	3º	4º		1º 2º	3º 4º		1º 2º		4º
4				<u>Se</u> <u>esta</u>	<u>rua</u> <u>se</u> <u>esta</u> <u>rua</u> <u>fosse</u>	<u>mi</u> nha					<u>eu</u> <u>man</u> -
4	—	—	—								



#### XIV Compasso simples

É quando a unidade de tempo é divisível por dois (quatro, oito etc) valores iguais

Compasso	U.T. = $\text{meia} \div 2 = \text{quarta} + \text{quarta}$	U.T. = $\text{meia} \div 2 = \text{quarta} + \text{quarta}$	U.T. = $\text{meia} \div 2 = \text{quarta} + \text{quarta}$
Binarrio	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{2}$	$\frac{2}{8}$
Ternario	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{3}{8}$
Quaternário	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{2}$	$\frac{4}{8}$

Unidade de compasso (U.C.) é a figura que sozinha preenche o compasso.

U.T.	U.C.	U.T.	U.C.	U.T.	U.C.
$\frac{4}{4}$		$\frac{3}{2}$		$\frac{4}{8}$	

#### XV Compasso composto

É quando a unidade de tempo é um valor divisível por três e representada por uma figura pontuada.

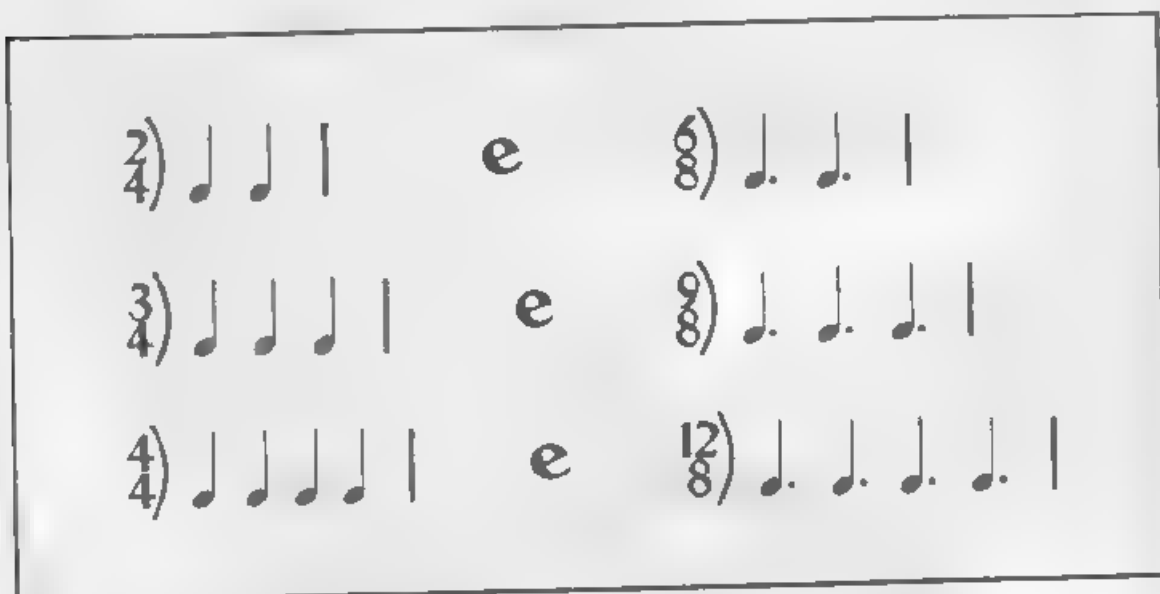
Compasso	U.T. = $\text{meia} \cdot 3 = \text{meia} + \text{meia} + \text{meia}$	U.T. = $\text{meia} \cdot 3 = \text{meia} + \text{meia} + \text{meia}$	U.T. = $\text{meia} \cdot 3 = \text{meia} + \text{meia} + \text{meia}$
$\frac{6}{8}$		$\frac{6}{4}$	$\frac{6}{16}$
$\frac{9}{8}$		$\frac{9}{4}$	$\frac{9}{16}$
$\frac{12}{8}$		$\frac{12}{4}$	$\frac{12}{16}$

- No compasso composto o denominador indica a figurada pulsação básica do compasso e essas figuras agrupadas três a três formam uma unidade de tempo (U T), e o numerador o total das pulsações básicas



## XVI Compassos correspondentes

Cada compasso simples tem o seu composto correspondente com a diferença de haver uma subdivisão ternária no tempo composto.



- Se temos um compasso composto e queremos saber o seu correspondente divide-se o numerador por três e o denominador por dois.

$$\text{Ex. } \frac{6}{8} \div \frac{3}{2} = \frac{2}{4}$$

- Se quisermos o inverso, isto é, a partir de um compasso simples termos o seu composto, basta multiplicar o numerador por três e o denominador por dois

$$\text{Ex. } \frac{4}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{12}{8}$$

## XVII Barra de compasso

### a) Simples

Separa os compassos



### b) Dupla

Separa um trecho do outro



Ou no sinal de repetição.



### c) Final

Término de uma música.



## XVIII Sinais de repetição

Não sinais usados para indicar a repetição de um trecho numa música de modo a evitar a repetição gráfica de notas e compassos

1. Sinal de repetição "3" usado quando o mesmo compasso se repete uma ou mais vezes



- b) Sinal de repetição  quando dois compassos com notações diferentes se repetem:



- c) Quando se têm três ou mais compassos que se repetem usa-se o sinal de ritomello.

Ex.



- d) Quando um trecho musical deve ser repetido, mas não terminado da mesma forma usa-se a expressão *1ª vez* (indica que o trecho musical deve ser repetido até o compasso anterior ao sinal de *1ª vez* e seguir para *2ª vez*)

Ex



- e) Quando se repete um trecho musical desde o início usa-se, também, a expressão "*Da capo*" (do começo, ou apenas a abreviatura *D C*). Aplica-se geralmente quando o trecho a ser repetido for longo.

Ex.



Da Capo  
ou D C

- f) Quando a repetição não for integral escreve-se no lugar em que ela termina a expressão *Fine*.

Ex



FINE

D C  
al Fine

Exemplo 1: a repetição partir de um ponto que não seja início, escreve-se neste ponto o  $\text{ff}$ . Usa-se, também, no final do trecho a expressão "Dal segno (do sinal) ou



h) O Sinal  $\oplus$  chamado coda é usado em combinação com o  $\text{ff}$



No exemplo acima, repetiu-se do sinal  $\text{ff}$  ao " $\oplus$ " e continua-se a partir do primeiro compasso após os sinais Dal  $\text{ff}$  al  $\oplus$ , saltando um trecho

A expressão "Fade out" é usada para indicar que determinado trecho deverá ser repetido várias vezes, abainhando, até terminar. Exemplo.



Fade out

## XIX Intervalo, tom e semitom

a) Intervalo

É a distância entre dois sons

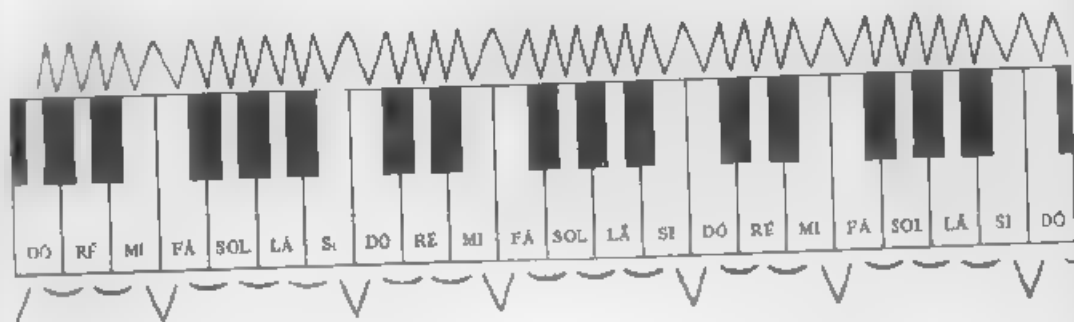
b) Semitom

É o menor intervalo entre dois sons.

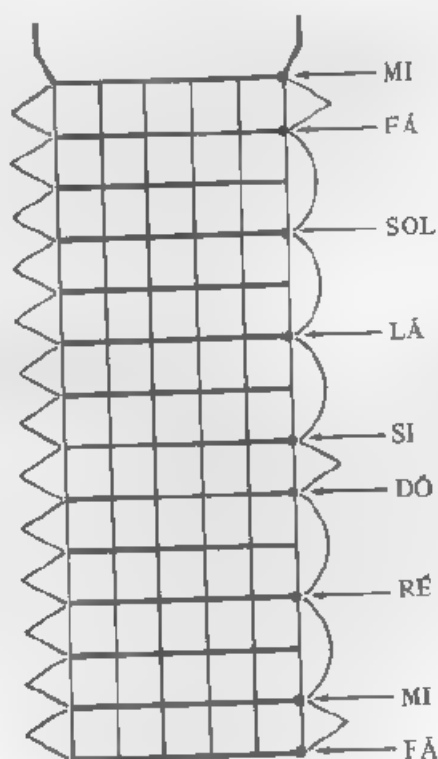
c) Tom

É o intervalo formado por dois semitons.

d) Intervalo de tom e semitom mostrados no teclado do piano e no braço do violão e guitarra



V – Intervalo de semitom (meio-tom)  
 — Intervalo de tom



- Observe que as teclas do piano são separadas uma das outras por intervalos de semitom
- No violão, também, os trastes são separados por intervalos de semitom

## XX Acidentes musicais

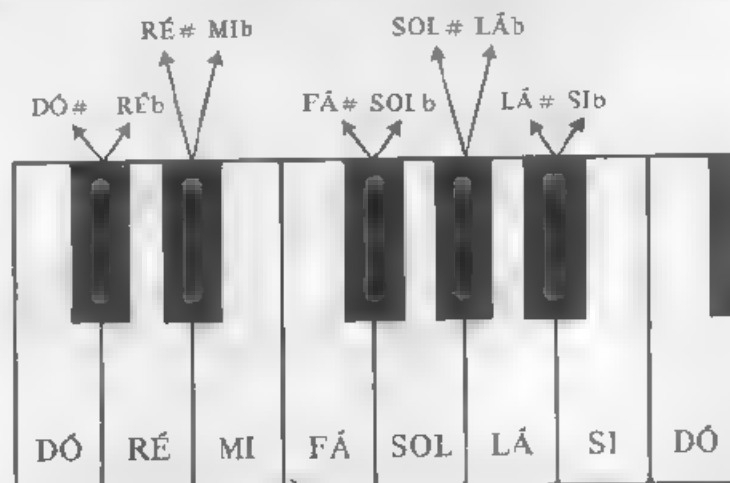
### a) Sustenido (#)

Eleva o som em um semitom.

### b) Bemol (b)

Abaixa o som em um semitom

### c) Sustenidos e bemóis no teclado do piano e na escala do braço do violão



	Notas na 1ª corda	Enarmonia
	① MI ou FÁb (corda solta)	enarmônicos
I	FÁ ou MI#	enarmônicos
II	FÁ# ou SOLb	enarmônicos
III	SOL	
IV	SOL# ou LÁb	enarmônicos
V	LÁ	
VI	LÁ# ou SIb	enarmônicos
VII	SI ou DÓb	enarmônicos
VIII	DÓ ou SI#	enarmônicos
IX	DÓ# ou RÉb	enarmônicos
X	RÉ	
XI	RÉ# ou MIb	enarmônicos
XII	MI ou FÁb	enarmônicos

- As notas da escala de um instrumento têm nomes diferentes para um mesmo som

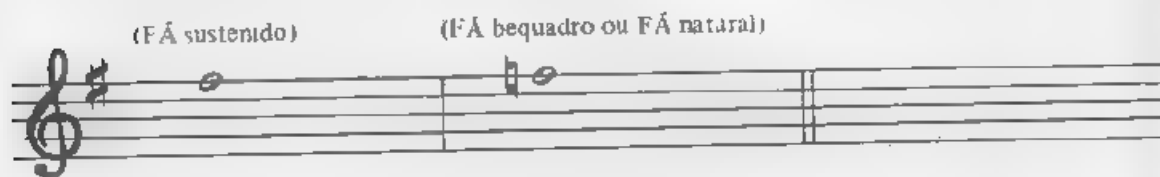


- d) Dobrado-sustenido ( **x** ) sinal de alteração que eleva o som em um tom  
e) Dobrado-bermol ( **bb** ) sinal de alteração que abaixa o som em um tom

Dó <b>x</b> ou Ré	Enarmônicos
Ré <b>bb</b> ou Dó	Enarmônicos

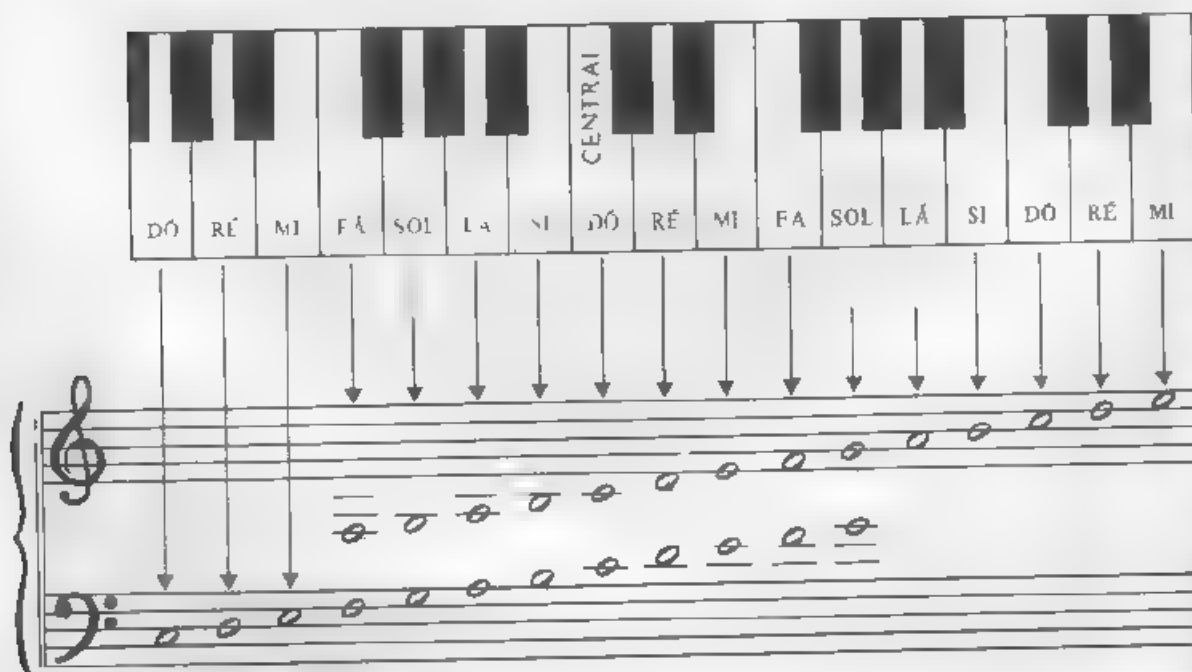
- Em cifra, os sinais de alteração **x** , **bb** não são usados

- f) Bequadro ( **♮** ) sinal de alteração que restitui o som ao seu estado natural.



## XXI Notas do piano na pauta

### a) Notas naturais



b) Notas alteradas

The diagram illustrates altered notes on a musical staff and a piano keyboard. The staff shows two systems of notes, each with a treble and bass clef. The first system shows notes F# and G# in the treble, and F# and G# in the bass. The second system shows notes A# and B# in the treble, and A# and B# in the bass. Vertical lines connect these notes to a piano keyboard diagram below. The keyboard diagram shows the layout of the piano keyboard, with white keys labeled with their natural names and black keys labeled with their sharp and flat names. The notes F# and G# are shown as black keys, and A# and B# are shown as white keys with sharp signs. The notes F# and G# are also shown as white keys with sharp signs, and A# and B# are shown as black keys with sharp signs.

FA# SOL# LA#  
SOLb LA# SIb

DO# RE#  
REb MIb

FA# SOL# LA#  
SOLb LA# SIb

FA SOL LA SI DO RE MI FA SOL LA SI DO

XXII Notas do violão na pauta

CORDAS

The chart displays the notes of a guitar on a staff, organized by string (I to XII) and fret (0 to 12). The chart is titled "CORDAS" and includes a header with fret numbers 6, 5, 4, 3, 2, 1. Each string is represented by a staff with a treble clef. The notes are written in standard musical notation, including accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (1-4). The chart is divided into sections for each string, with fret numbers 10, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 100, and 110 marked. The notes are arranged in a grid-like fashion, showing the sequence of notes for each string and fret.

## XXIII Escala

É uma série de sons ascendentes ou descendentes na qual o último será a repetição do primeiro uma oitava acima ou abaixo. A escala pode ser maior ou menor

a) Exemplo de escala maior em Dó (escala modelo), no teclado do piano e no braço do violão.

The diagram illustrates the construction of the C major scale (escala maior em Dó) on a piano keyboard and a guitar fretboard.

**Piano Keyboard:** The keyboard shows the notes SOL, LÁ, SI, DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DO, RÉ, MI, FÁ. The notes are grouped into four octaves. The first octave (DÓ to FÁ) is highlighted with a dashed box.

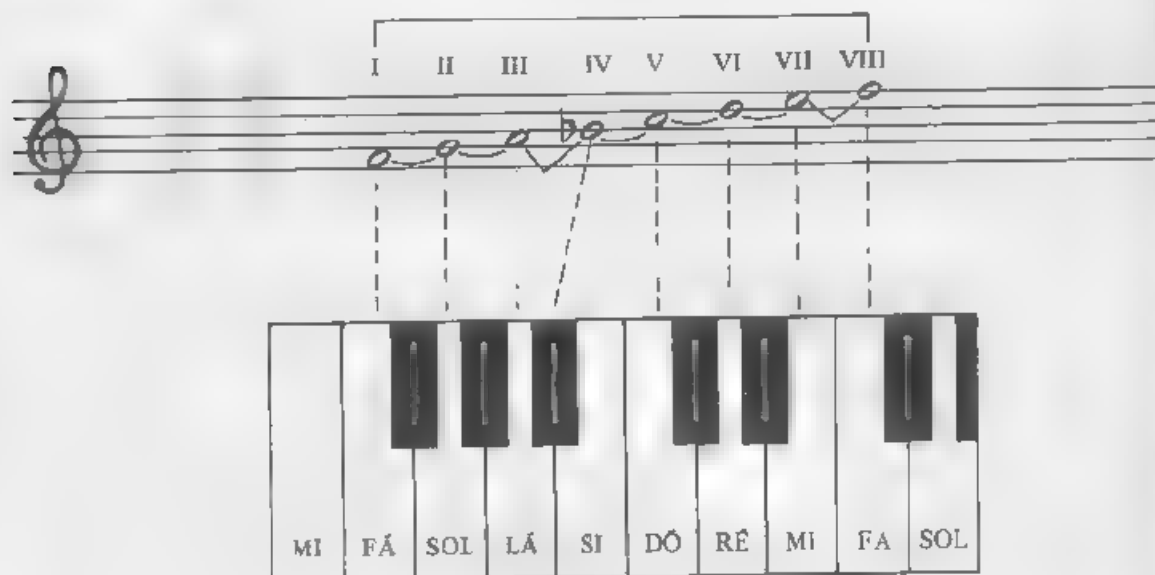
**Guitar Fretboard:** The fretboard shows the notes DÓ, RÉ, MI, FÁ, SOL, LÁ, SI, DO. The notes are grouped into four octaves. The first octave (DÓ to FÁ) is highlighted with a dashed box.

**Scale Diagrams:** Below the keyboard and fretboard, two musical staves show the scale. The first staff shows the scale ascending and descending, with the interval between the first and second notes labeled "8ª superior" and the interval between the last and first notes labeled "8ª inferior". The second staff shows the scale ascending and descending, with the interval between the first and second notes labeled "8ª superior" and the interval between the last and first notes labeled "8ª inferior".

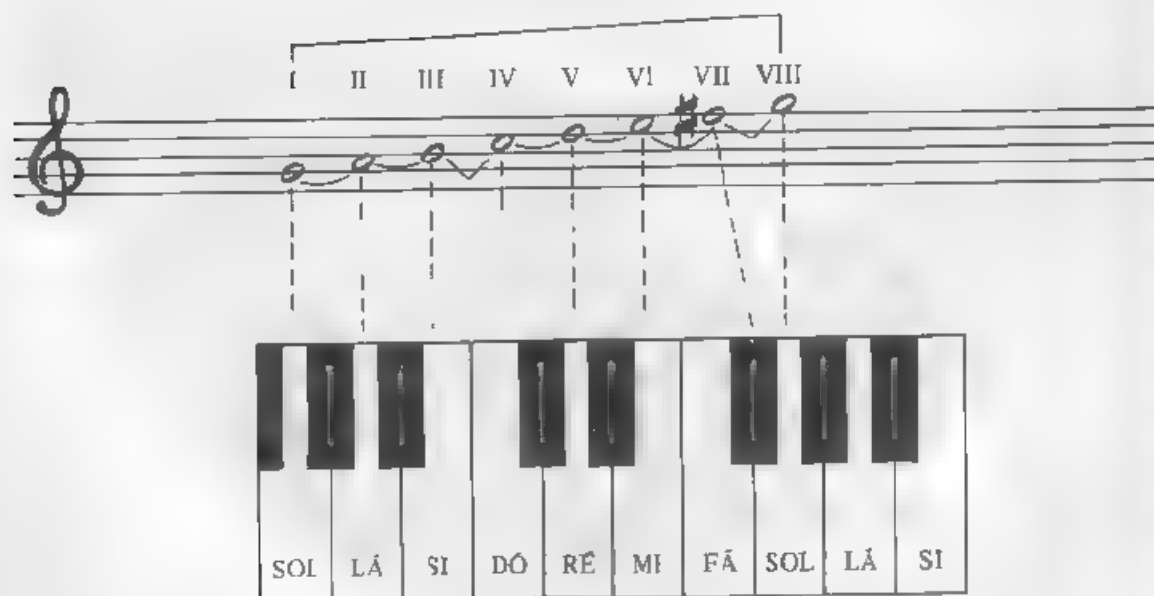
- A escala de Dó é o modelo maior por não conter notas alteradas na sua formação
- Os números romanos sobre cada nota indicam os graus da escala.
- Para construir a escala maior nas demais alturas, basta seguir a mesma estrutura em relação aos intervalos de um grau para outro, isto é, intervalo de semitons entre os graus III - IV e VII - VIII, e de tom entre os demais graus.
- Grau é o nome dado a cada nota da escala. É representado por algarismo romano

b) Formação da escala de Fá maior e Sol maior no piano.

### FÁ MAIOR

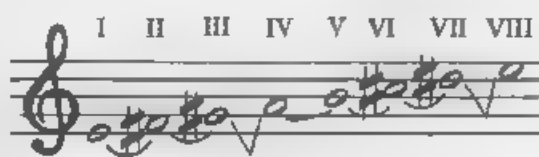
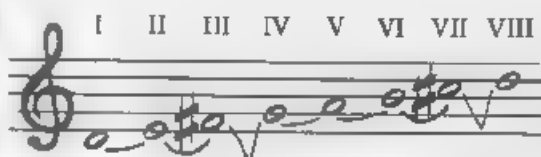
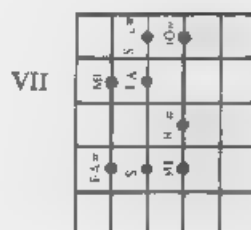
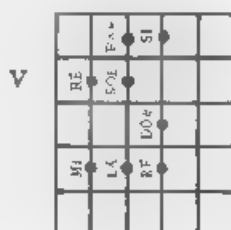


### SOL MAIOR



Na escala de Fá maior o Si foi bemolizado (Si $\flat$ ) para caracterizar meio tom entre o III e IV graus. Na escala de Sol maior o Fa foi sustenizado (Fá $\sharp$ ) para caracterizar meio tom entre o VII e o VIII graus. Por isso cada escala tem na sua formação um determinado número de sustenidos e bemóis (ver págs. 65 e 66)

c) Formação da escala de Ré maior e Mi maior no violão.

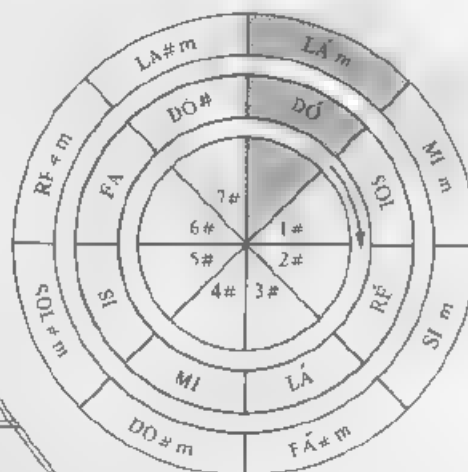


- Na escala de Ré maior o Fá e o Dó foram sustenizados (Fá#, Dó#) para caracterizar o meio tom do III para o IV grau, e do VII para o VIII. E na escala de Mi maior o Fá, Dó, Sol e Ré foram sustenizados (Fá#, Dó#, Sol#, Ré#) para caracterizar os intervalos naturais à formação da escala maior.
- Observe que o desenho das notas no braço do violão é o mesmo, mudando apenas a posição, isto é, a primeira nota da escala muda da quinta para a sétima casa do braço do violão, mantendo a estrutura.
- As escalas maiores serão estudadas em lições posteriores.

XXIV Sustenidos e bemóis encontrados nas tonalidades maiores e menores pelo ciclo das quintas

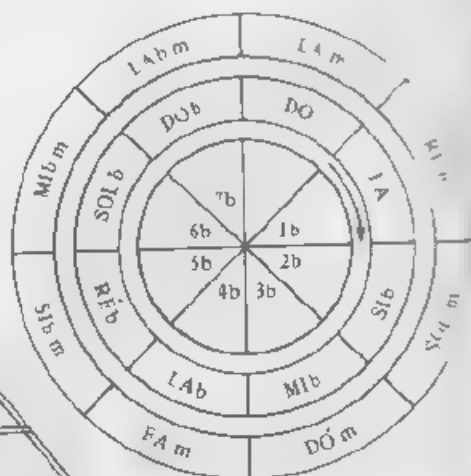
a) Sustenidos

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior		
Lá menor		
Sol maior	1 #	Fá#
Mi menor		
Ré maior	2 #	Fá# Dó#
Si menor		
Lá maior	3 #	Fá# Dó# Sol#
Fá# menor		
Mi maior	4 #	Fá# Dó# Sol# Ré#
Dó# menor		
S maior	5 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá#
C# menor		
F# maior	6 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi#
D maior		
C maior	7 #	Fá# Dó# Sol# Ré# Lá# Mi# Si#



## b) Bemóis

Tonalidade	Quantos acidentes	Quais
Dó maior		
Re menor		
Fá maior	1 b	Sib
Re menor		
Sib maior	2 b	Sib Mib
Sol menor		
Mib maior	3 b	Sib Mib Lab
Dó menor		
Láb maior	4 b	Sib Mib Láb Réb
Fá menor		
Réb maior	5 b	Sib Mib Láb Réb Solb
Sib menor		
Solb maior	6 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób
Mib menor		
Dób maior	7 b	Sib Mib Láb Réb Solb Dób Fáb
Láb menor		



## XXV Armadura de clave

São os sinais de alteração correspondentes à escala colocados após a clave, como é visto no exemplo abaixo.

O Fá# na armadura da clave indica que a tonalidade é de Sol maior ou Mi menor, ambos relativos. As notas correspondentes aos sinais de alteração serão naturalmente alteradas no decorrer da escrita musical e para anular o seu efeito, se faz necessário o uso do bequadro (  $\square$  ) que restitui o som ao seu estado normal

A seguir será mostrada a armadura de clave de todas as escalas

### a) Armadura de sustenidos



### b) Armadura de bemóis



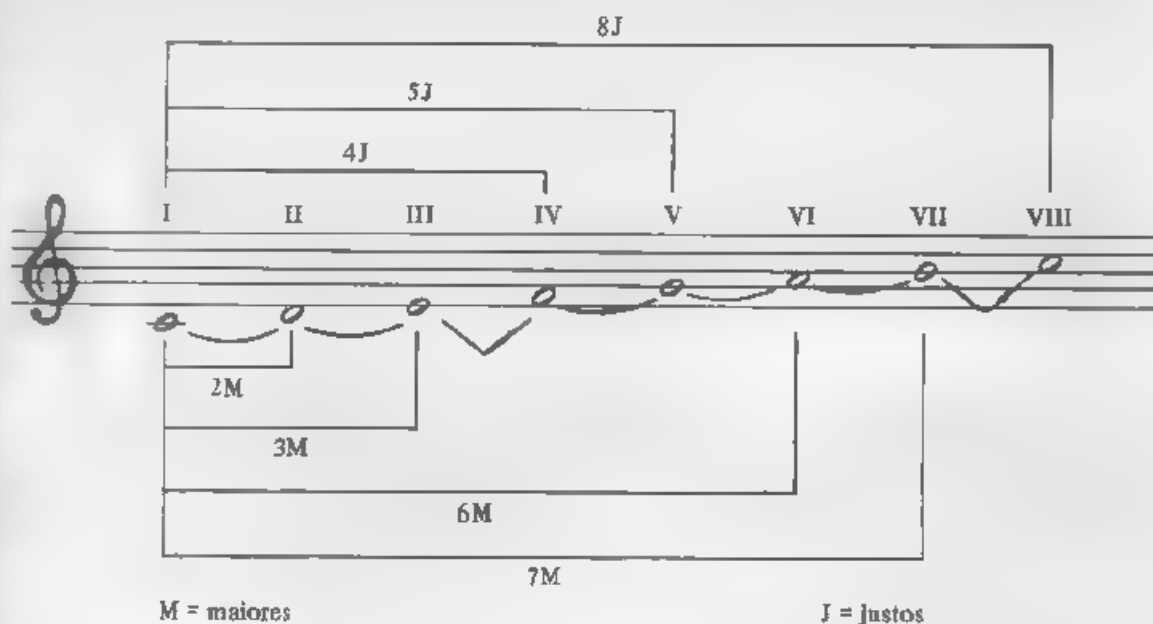


## XXVI Classificação dos intervalos

Como já foi visto, intervalo é a distância (diferença de altura) entre dois sons. Podem ser maiores, menores, justos, aumentados e diminutos.

4. **Justificação dos intervalos** é feita entre a tônica (primeira nota, da escala, ou grau I) e os demais graus da escala.

1. Escala maior com seus graus e intervalos (maiores e justos) formada a partir da tônica.



### b) Intervalos menores, diminutos e aumentados

Para se obter os intervalos menores abaixa-se de um semitom os intervalos maiores. Para os diminutos, abaixa-se um semitom dos justos ou menores. Elevando-se os justos e os maiores em um semitom, obtêm-se os intervalos aumentados.

2 <sup>a</sup> Re	2M	2 <sup>a</sup> maior
2 <sup>a</sup> Me	2m	2 <sup>a</sup> menor
2 <sup>a</sup> Mi	2aum	2 <sup>a</sup> aumentada

Dó-Sol	5J	5ª justa
Do-Solb	5 dim	5ª diminuta
Dó-Sol#	5 aum	5ª aumentada

Do-Sib	7m	7ª menor
Dó-Sibb	7 dim	7ª diminuta

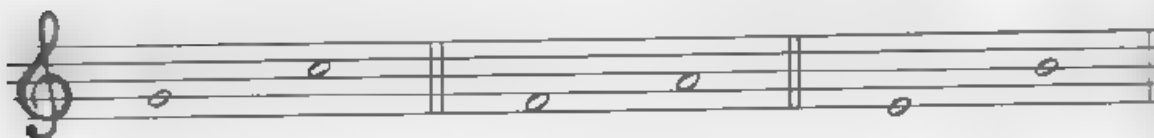
- A 7ª **MAIOR** é sétima menor em meio tom, obtém-se a sétima diminuta, sendo o intervalo da sétima **diminuta** enarmônico com o de sexta maior.

c) Intervalos ascendente e descendente, melódico e harmônico simples e composto natural e invertido

1) Ascendente

Quando o primeiro som é mais grave que o seguinte.

Ex



2) Descendente

Quando o primeiro som é mais agudo que o seguinte

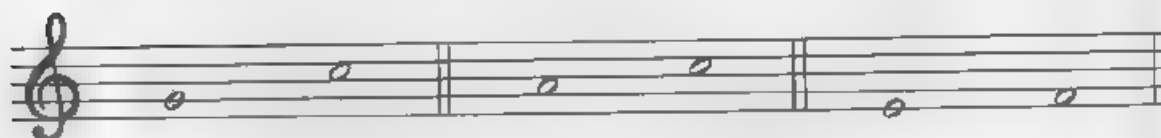
Ex



3) Melódico

Quando os sons são ouvidos consecutivamente.

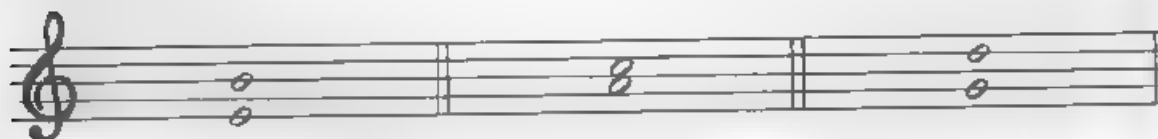
Ex.



4) Harmônico

Quando os sons são ouvidos simultaneamente.

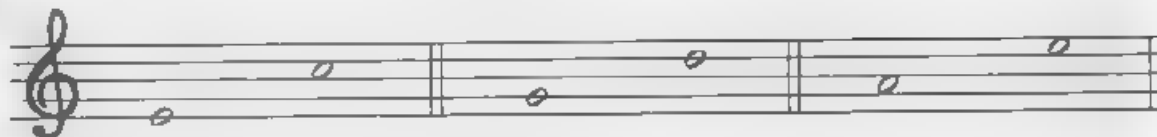
Ex.



### 5) Simples

É o que não ultrapassa a oitava.

Ex.



### 6) Composto

É o que ultrapassa a oitava.

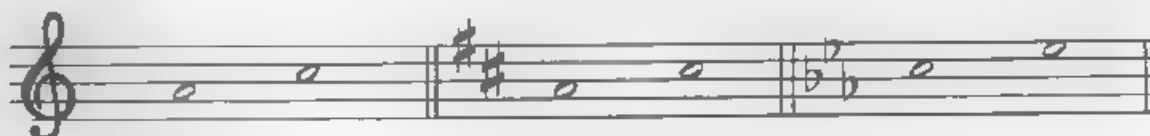
Ex.



### d) Intervalo natural

É o intervalo entre notas que pertencem a tonalidade.

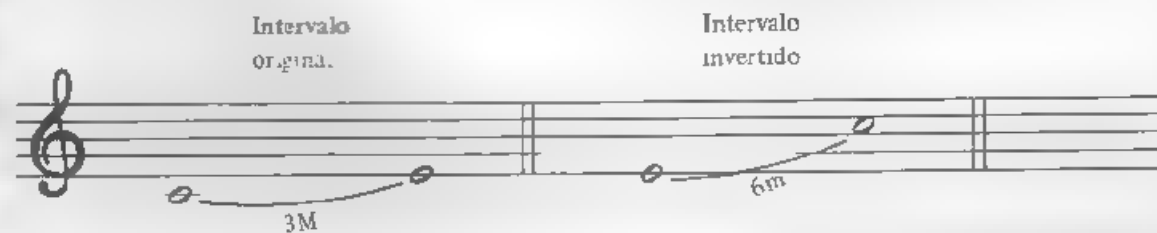
Ex.



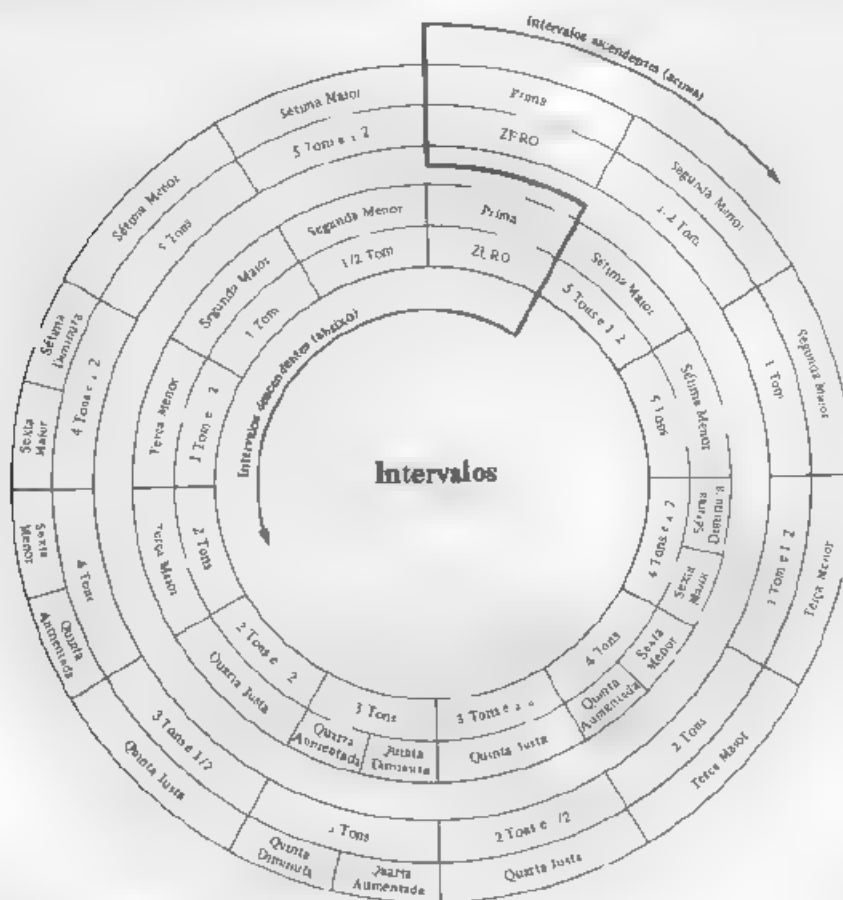
### e) Intervalo invertido

É quando se troca a posição das notas.

Ex.

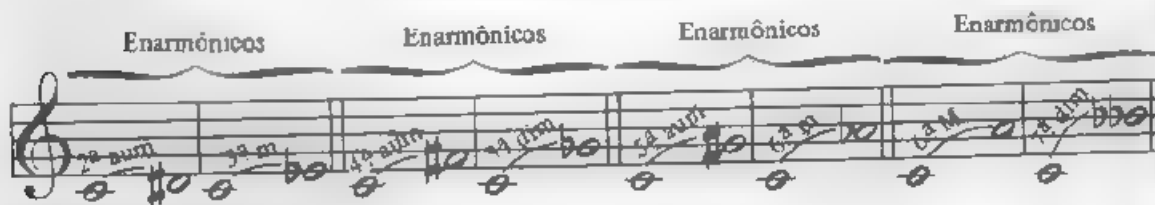


Na inversão dos intervalos, os maiores se transformam em menores e vice-versa. Os aumentados em diminutos e vice-versa e os justos permanecem justos



#### f) Intervalos enarmônicos

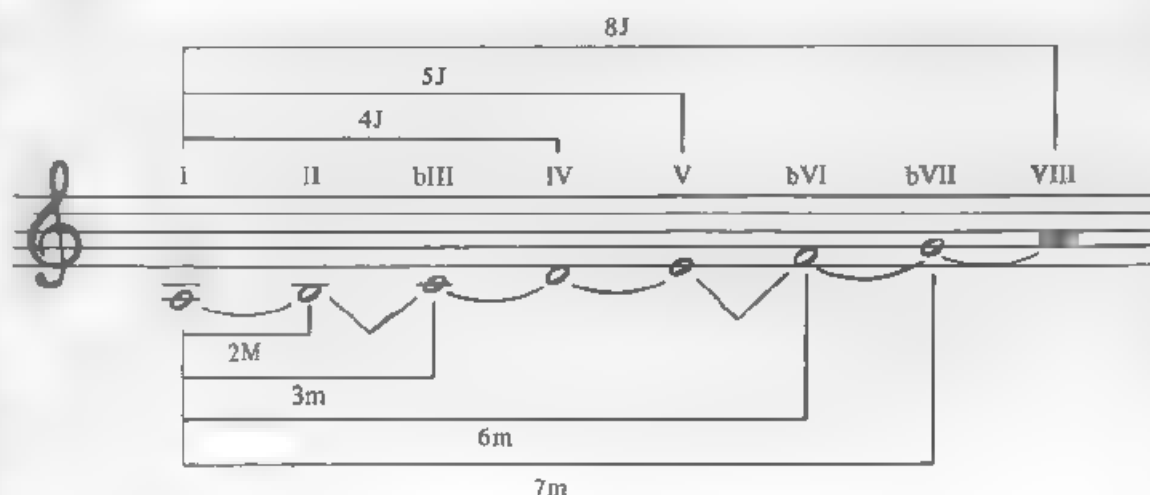
São intervalos com sons iguais e nomes diferentes.



## XXVII Formação da escala menor natural

Nesta escala os graus III, VI e VII são abaixados ( $bIII$ ,  $bVI$  e  $bVII$ ) em relação à escala maior. Os intervalos de semitons ficam entre os graus II-III e V-VI. Os intervalos de tom ficam entre os demais graus.

a) Escala de Lá menor natural com seus graus e intervalos formados a partir da tônica

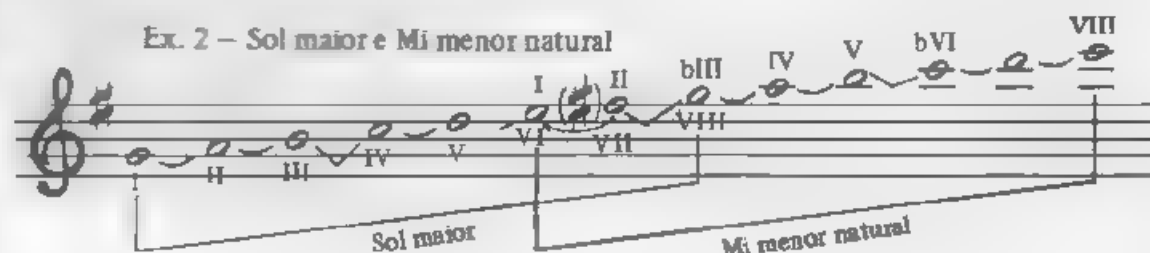


b) Escalas relativas.

As escalas maior e menor natural são formadas pelas mesmas notas, mas com tônicas diferentes, daí serem relativas uma da outra.



Ex. 2 – Sol maior e Mi menor natural



Como se vê no exemplo acima, as escalas relativas de Sol maior e Mi menor têm o mesmo acidente (Fá#). Sendo assim, a armadura de clave indica sempre a tonalidade maior ou menor relativa e vice-versa. O contexto harmônico é que vai indicar a tonalidade maior ou menor de uma música.

## **PARTE 2**

**CIFRAGEM, NOÇÕES DE ESTRUTURA, ANÁLISE FUNCIONAL  
DOS ACORDES E HARMONIA MODAL**

## I Acorde e acorde arpejado

### a) Acorde

É o conjunto de três ou mais sons ouvidos simultaneamente



### b) Acorde arpejado

É quando as notas de um acorde são tocadas sucessivamente. No violão usa-se dizer, também, acorde dedilhado



## II Cifra

Cifras são símbolos criados para representar o acorde de uma maneira prática. A cifra, composta de letras, números e sinais. É o sistema predominantemente usado em música popular para qualquer instrumento.

Em cifra os nomes Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol são substituídos pelas sete primeiras letras do alfabeto.

A	-	LÁ
B		SI
C		DÓ
D		RÉ
E		MI
F		FÁ
G		SOL

Os números e sinais usados na cifra representam os intervalos da escala, a partir da nota fundamental, em que são formados os acordes.

Tomemos o exemplo do acorde C7(#9).

Quer dizer Dó. O número 7, o intervalo de sétima menor a partir da fundamental Dó. O #9, ao lado do 9, a nona aumentada.

a) Quadro dos intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes, tomando como exemplo a nota fundamental Dó

NOTAS	ENARMONIA	INTERVALOS	SÍMBOLO	NOME
Dó		1		Fundamental
Reb		2m	b9	Nona menor
Ré		2M	9	Nona (maior)
Ré#	Enarmônicos	2 aum	#9	Nona aumentada
Mib		3m	m	Terça menor
Mi		3M		Terça maior
Fá	Enarmônicos	4J	4	Quarta (justa)
			11	Décima primeira (justa)
Fá#		4 aum	#11	Décima primeira aumentada
Solb		5 dim	b5	Quinta diminuta
Sol		5J		Quinta (justa)
Sol#	Enarmônicos	5 aum.	#5	Quinta aumentada
Láb		6m	b6	Sexta menor
			b13	Décima terceira menor
Lá	Enarmônicos	6M	6	Sexta (maior)
			13	Décima terceira (maior)
Sibb		7 dim.	o ou dim	Sétima diminuta
Sib		7m	7	Sétima (menor)
Si		7M	7M	Sétima maior

- Na coluna (nome) os termos entre parênteses são subentendidos quando se diz o nome de um determinado acorde.

Ex. 1  $C_9^6$  Dó com sexta e nona      Ex. 2  $Dm7(9)$  Ré menor com sétima e nona

- Enarmonia, como já foi dito, são nomes diferentes para um mesmo som
- Em cifra usa-se nona ao invés de segunda, já que a nona aparece quase sempre uma oitava acima da segunda na formação do acorde.
- Para maiores esclarecimentos leia, também, as lições sobre formação dos acordes e acordes invertidos (págs. 79 à 83).



## b) O que a cifra estabelece

### 1) Tipo dos acordes (maior, menor, 7ª da dominante, 7ª diminuta, etc)

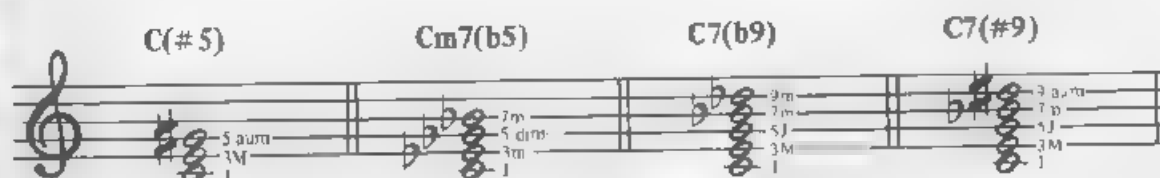
Ex.



- Os números do lado direito das notas correspondem aos intervalos a partir da nota fundamental do acorde
- Como pode ser visto no exemplo acima o acorde maior é representado apenas pela letra C e o menor por um m minúsculo ao lado da letra C, de onde se conclui que a letra C, sozinha, indica 1 (fundamental), 3M e 5J da escala e Cm indica 1 (fundamental), 3m e 5J. Da mesma forma os acordes de 7ª da dominante C7 e 7ª diminuta Cº, sabentendemos os intervalos mostrados no pentagrama acima

### 2) Eventuais alterações (5ª aumentada ou diminuta, 9ª menor ou aumentada, etc.)

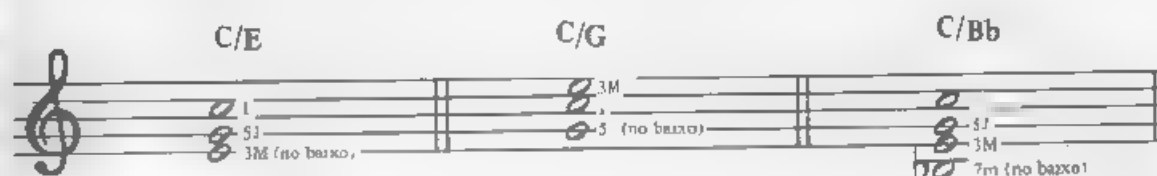
Ex.



- Para separar o som básico do acorde (tríade téttrade) das notas acrescentadas, é recomendado o uso do parênteses na cifra, também usados para uma melhor programação visual, como em C(#5), Cm7(b5) etc

### 3) A inversão do acorde (3ª, 5ª ou 7ª no baixo, etc.)

Ex.

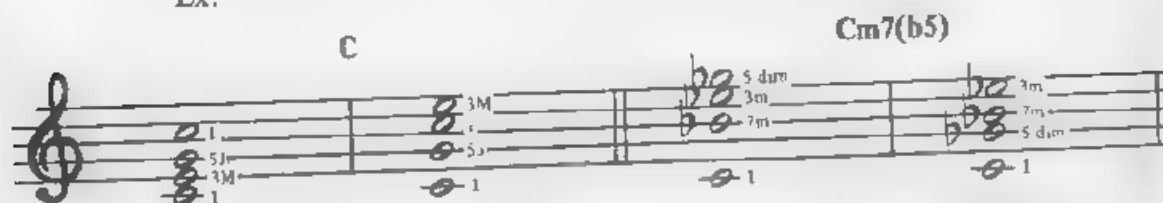


- Baixo é a nota mais grave do acorde.

c) O que a cifra não estabelece (livre escolha do executante)

1) A posição do acorde

Ex.



- Veja que as notas do acorde na pauta são as mesmas, mas em posições diferentes.

2) A ordem vertical ou horizontal (se o acorde é tocado simultaneamente ou sucessivamente)

Ex.



- Quando um acorde é tocado sucessivamente dizemos que se trata de um acorde arpejado (dedilhado).

3) Dobramentos e supressões de notas no acorde

Pode-se dobrar, triplicar ou suprimir a quinta justa, dobrar e triplicar a fundamental. O dobramento da terça deve ser evitado (enfraquece o acorde) e a fundamental só pode ser suprimida se um outro instrumento tocar o baixo.

Ex.

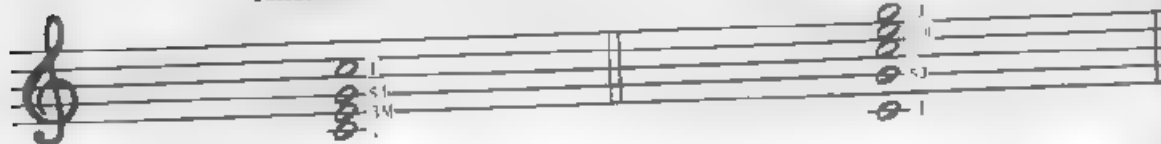
Triplicação da fundamental e dobramento da quinta justa

Supressão da quinta justa



Dobramento da fundamental

Dobramento da fundamental e quinta justa



### III Formação do acorde

O acorde pode ser formado por três, quatro ou mais sons. Quando formado por três sons é chamado de **tríade**, por quatro sons de **tétrade** e por mais de quatro sons, de **tétrade com nota acrescentada**

#### a) Tríade

A tríade é formada pelo agrupamento de três notas separadas por intervalos de terças e pode ser maior, menor, diminuta ou aumentada.

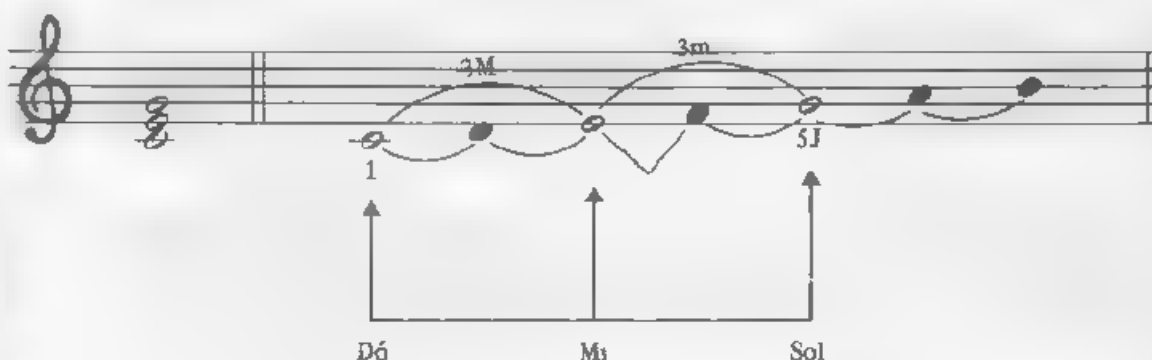
##### 1) Formação da tríade maior

A tríade maior é formada pela fundamental (1), terça maior (3M) e quinta justa (5J) e se caracteriza, também, pela superposição de uma terça maior e uma terça menor.

- Nos exemplos são mostradas as tríades e tétrades associadas às escalas dos acordes. Para melhor compreensão deste capítulo leia, também, a Parte 5

Ex.

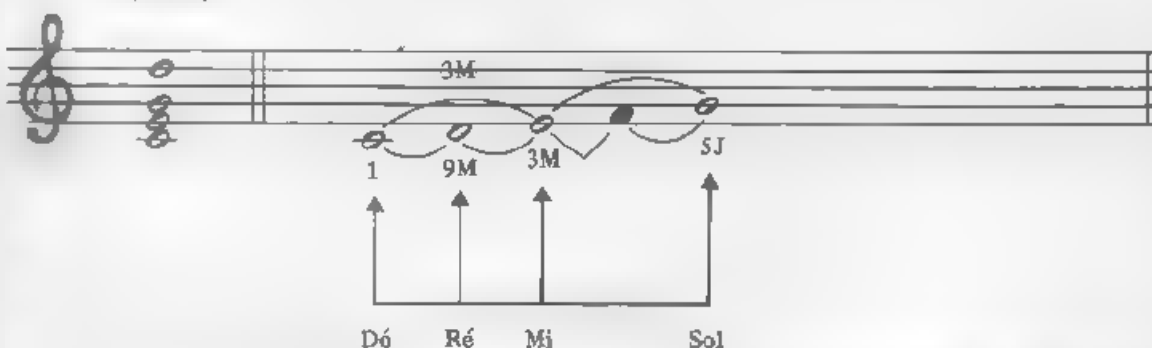
C



- A primeira nota do acorde é chamada fundamental (1).
- O acorde maior e menor com a nona adicionada [ Ex. C (add9) ] é uma tríade com uma nota acrescentada.

Ex

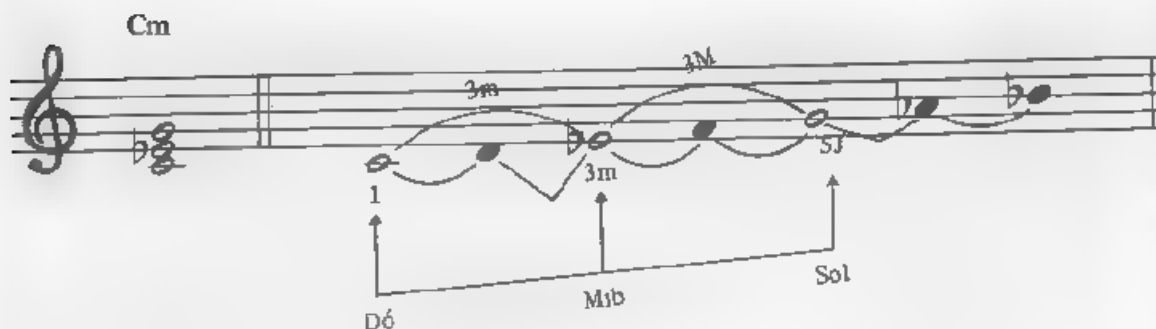
C(add9)



## 2) Formação da tríade menor

A tríade menor é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta justa (5J) que se caracteriza, também, pela superposição de uma terça menor e maior.

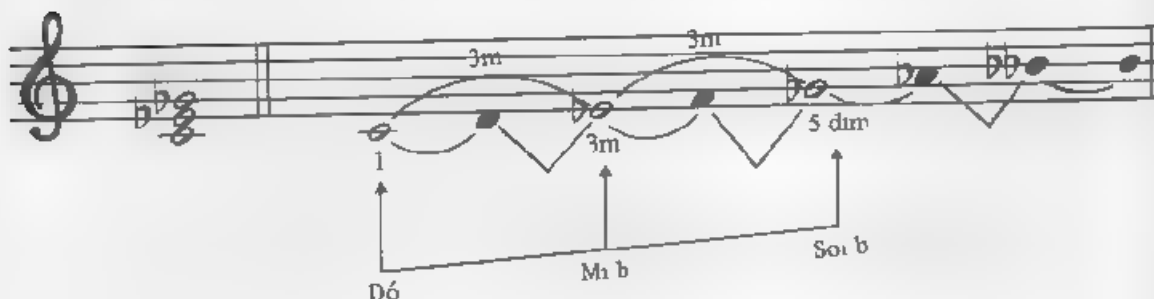
Ex.



## 3) Formação da tríade diminuta

A tríade diminuta é formada pela fundamental (1), terça menor (3m) e quinta diminuta (5 dim) e se caracteriza, também, pela superposição de duas terças menores.

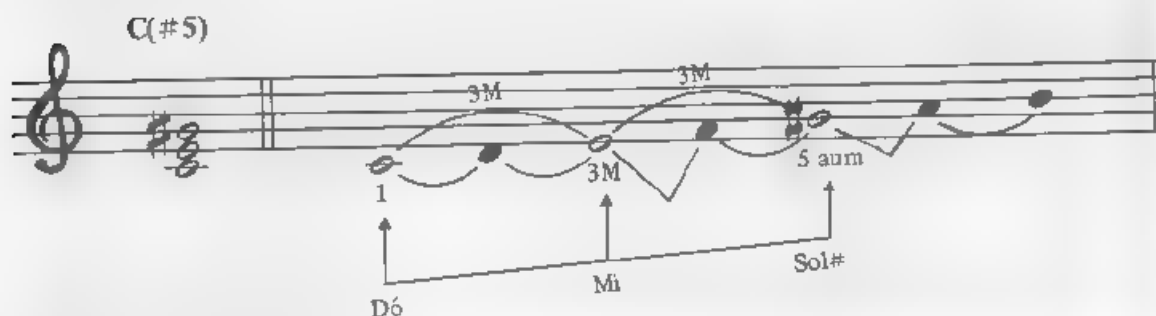
Ex.



## 4) Formação da tríade aumentada

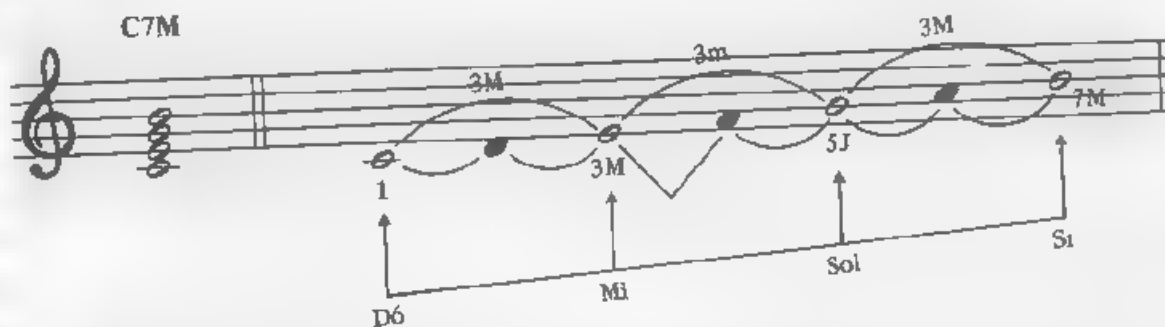
A tríade aumentada é formada pela fundamental (1) terça maior (3M) e quinta aumentada (5 aum) e se caracteriza, também, pela superposição de terças maiores.

Ex

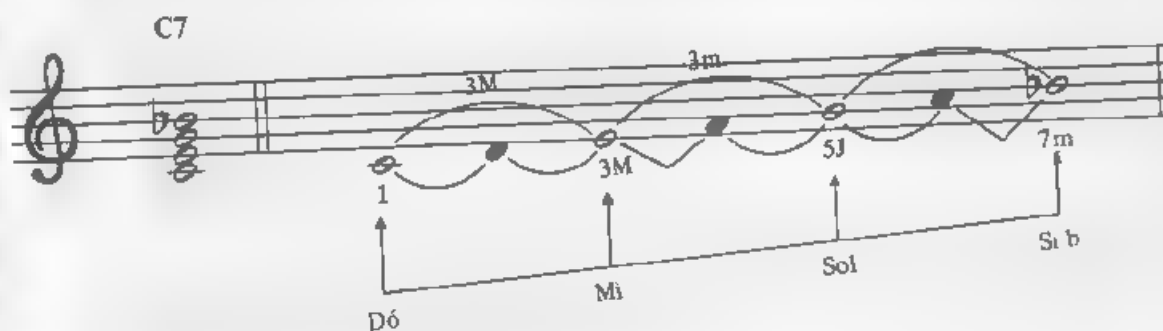


- b) **Tétrade**  
A téttrade é formada pelo agrupamento de quatro sons separados por intervalos de terças superpostas

Ex

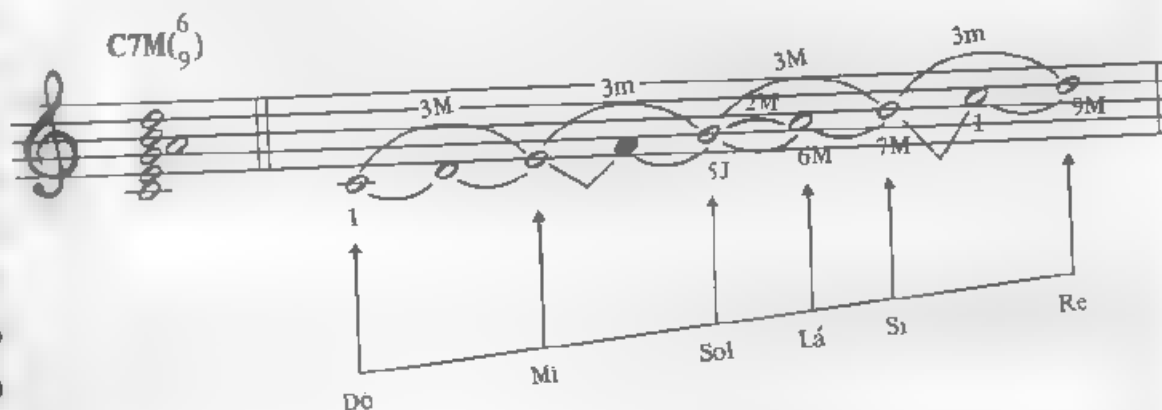


Ex.



- c) **Tétrade com nota acrescentada**

Ex

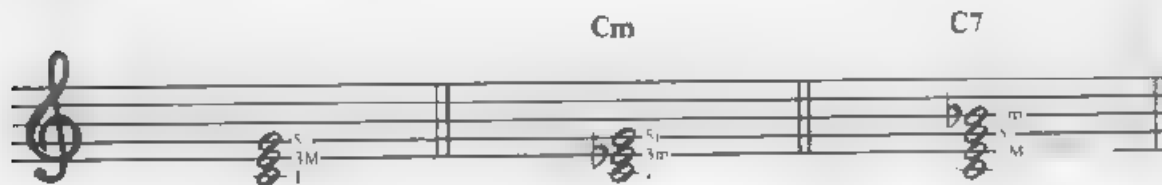


- Se-se o parênteses na cifra para se separar o som básico da tríade, ou mesmo para uma melhor programação visual, tais como C(#5), Cm(7M), etc

#### IV Acorde no seu estado fundamental

Quando a fundamental (1) está no baixo (nota mais grave do acorde) diz-se que o acorde está no seu estado fundamental.

Ex.

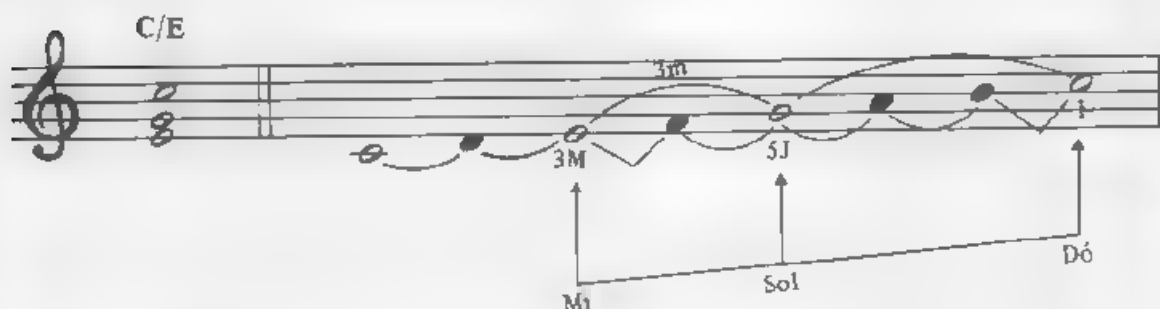


#### V Acorde invertido

É quando a terça, a quinta ou a sétima vai para o baixo, isto é, fica sendo a nota mais grave do acorde. Quando a terça vai para o baixo, diz-se que o acorde está na primeira inversão, quando é a quinta que vai para o baixo, tem-se uma segunda inversão, e quando vai a sétima, uma terceira inversão.

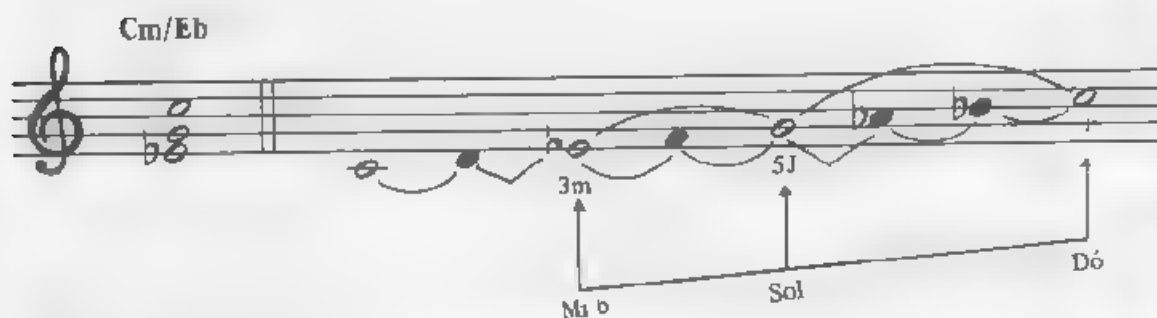
a) Acorde maior e menor na primeira inversão (terça no baixo)

Ex. 1



- No acorde invertido o numerador indica a fundamental e o denominador a nota do baixo.

Ex. 2



b) Acorde maior e menor na segunda inversão (quinta no baixo)

Ex 1

C G

5J 4J 3M 3M

Sol Dó Mi

Ex 2

Cm/G

5J 4J 3m 3m

Sol Mi b

c) Acorde com sétima na terceira inversão (sétima no baixo)

Ex 1

C/Bb

4 2um 3M 3M 4J 1 1

7m 3M 3M 4J 1 1

Si b Dó Sol

Ex 2

Cm/Bb

4J 3M 3M 5J 1 1

7m 3m 3m 5J 1 1

Si b Dó Sol

## VI Tonalidade, tom e categoria dos acordes

### A) Tonalidade e Tom

#### a) Tonalidade

É um sistema de sons baseado nas escalas maior, menor harmônica, menor melódica e menor natural. Ao ouvir uma escala observe que os sentidos das notas repousa em certos graus, devido às atrações que uns exercem sobre os outros. O repouso absoluto é feito no I grau (função tônica), centro de todos os movimentos

#### b) Tom

É a altura onde se realiza a tonalidade, já que existe uma série de tons em diferentes alturas. Por exemplo se a tônica de uma música for a nota Lá, quer dizer que a tonalidade se realiza no tom de Lá (maior ou menor).

- Como se vê, filosoficamente existe diferença entre tonalidade e tom. Na prática, porém, eles se confundem, tendo o mesmo significado. Exemplo, tonalidade de Ré maior ou tom de Ré maior.

### B) Categoria dos Acordes

#### a) Categoria maior

Os acordes da categoria maior se caracterizam pela fundamental, terça maior, quinta justa e nunca possuem a sétima menor.

Ex.                      C    C7M

#### b) Categoria menor

Os acordes da categoria menor se caracterizam pela fundamental, terça menor e a quinta justa.

Ex                      Cm    Cm7

#### c) Categoria de acorde de sétima da dominante

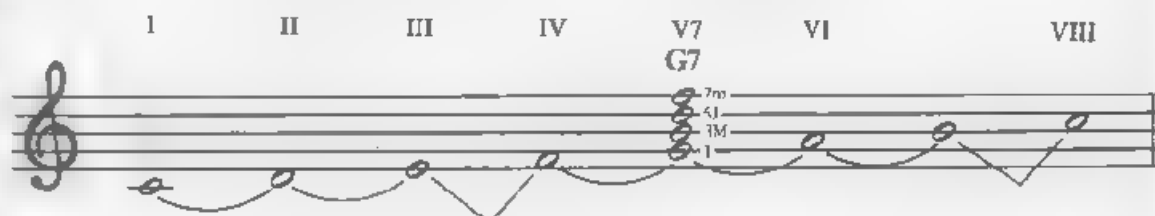
Os acordes de sétima da dominante se caracterizam pelo tritono formado entre a terça maior e a sétima menor, dando origem ao som preparatório ou de tensão do acorde de sétima da dominante. O tritono é o intervalo entre duas notas separadas por três tons (ver pág. 87 à 90).

Ex.    V7    G7



A denominação dada a esta categoria como sendo de sétima da dominante deve-se ao fato de ser este acorde construído diatonicamente sobre o V grau da escala maior, grau da função dominante (ver função dos acordes, pág 91)

Ex.



Ainda na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos o *SubV7* que é o acorde de *substituto do V7* com a fundamental uma quarta aumentada abaixo. O *SubV7* é encontrado um semitom acima do acorde onde vai resolver.

Ex.

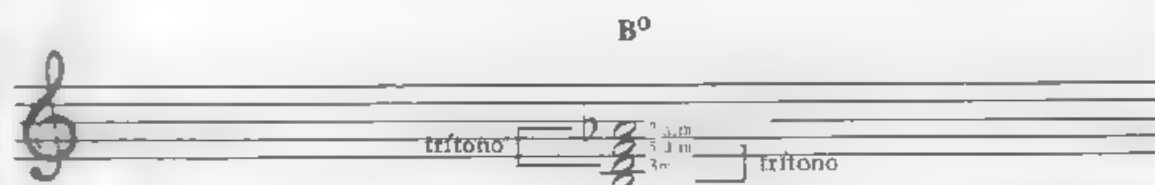


- A seta tracejada na resolução *SubV7* → *I* indica o movimento do baixo descendente por semitom.

#### d) Categoria de acorde de sétima diminuta

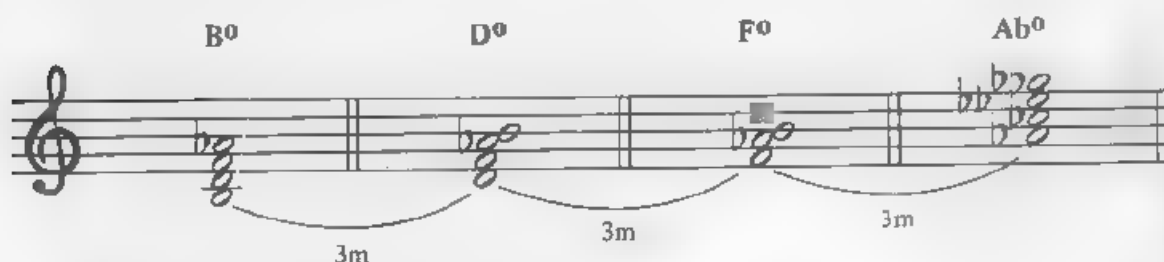
Caracteriza-se pela terça menor, quinta diminuta e sétima diminuta. É construído diatonicamente sobre o VII grau da escala menor harmônica, grau este de função dominante. Caracteriza-se, também, pela presença de dois trítomos (ver pág 89)

Ex.



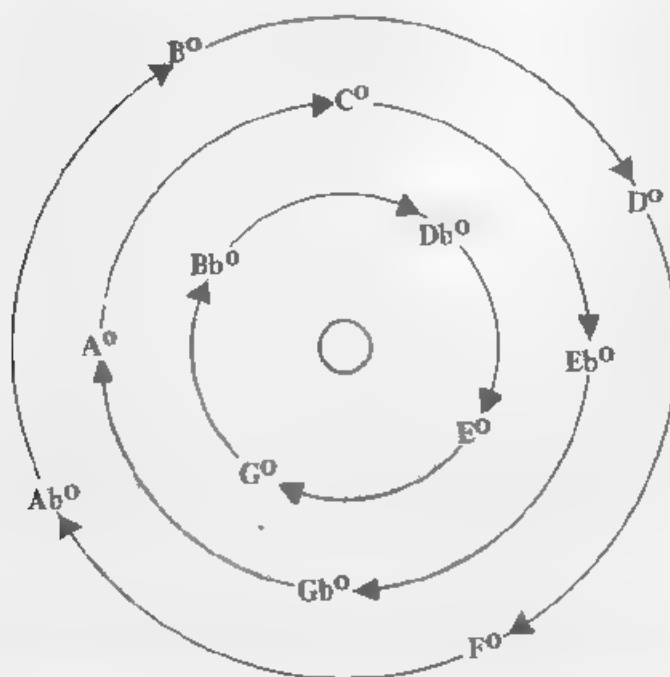
Pelo fato das notas do acorde de sétima diminuta estarem separadas por intervalos de terça menor (dividindo a oitava em quatro partes iguais) um mesmo acorde de sétima diminuta pode ser desdobrado em quatro, isto é, cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde de sétima diminuta, mantendo o som e sendo portanto acordes equivalentes

Ex.



- As fundamentais dos acordes estão separadas por intervalos de terça menor
- São três os acordes de sétima diminuta ( $B^\circ$ ,  $C^\circ$  e  $D_b^\circ$ ). Os demais são inversões ou desdobramentos desses três.

#### Círculo dos acordes de 7ª diminuta



- O círculo "O" na cifra do acorde de sétima diminuta simboliza o círculo fechado resultante da superposição das três terças menores que formam o acorde diminuto, razão pela qual cada uma das quatro notas pode ser a fundamental de um novo acorde diminuto, como pode ser visto no exemplo acima.

## VII Trítono e suas resoluções

### a) Trítono

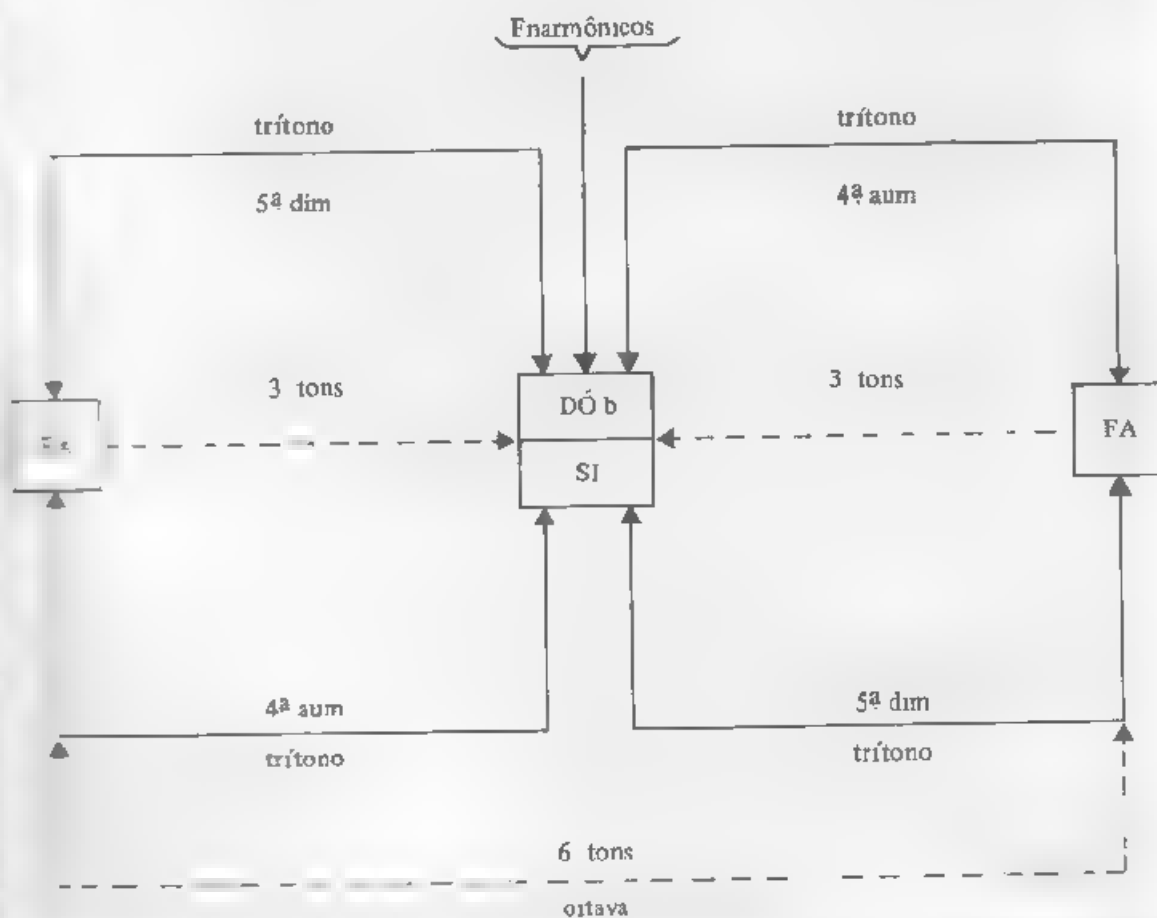
É o intervalo entre duas notas separadas por intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta (três tons).

Este intervalo resulta numa dissonância que caracteriza o som preparatório nos acordes de sétima.

Ex



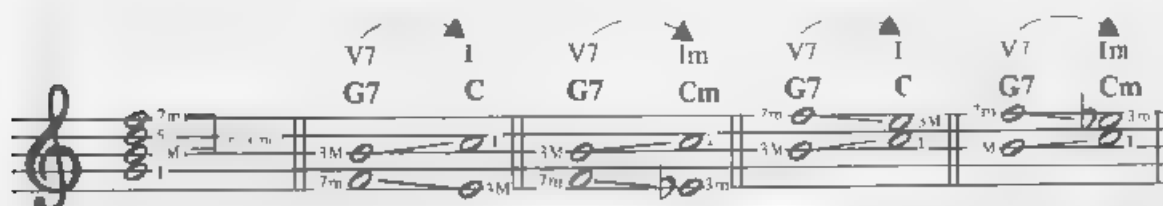
- Uma oitava tem seis tons, logo, o trítono é a divisão da oitava em duas partes iguais.



### b) Resolução do trítono na preparação V7 I

As notas do IV e VII graus da escala maior são as que formam o trítono no acorde de V7, são chamadas de notas atrativas por serem atraídas por duas notas do acorde de resolução (I e III graus da escala maior). A resolução se processa da seguinte maneira: o trítono no acorde V7 ocorre entre a terça e a sétima do acorde. A terça do acorde V7 alcança a nota fundamental do acorde de resolução por semitom e a sétima alcança a terça do acorde de resolução por semitom ou tom descendente.

Ex

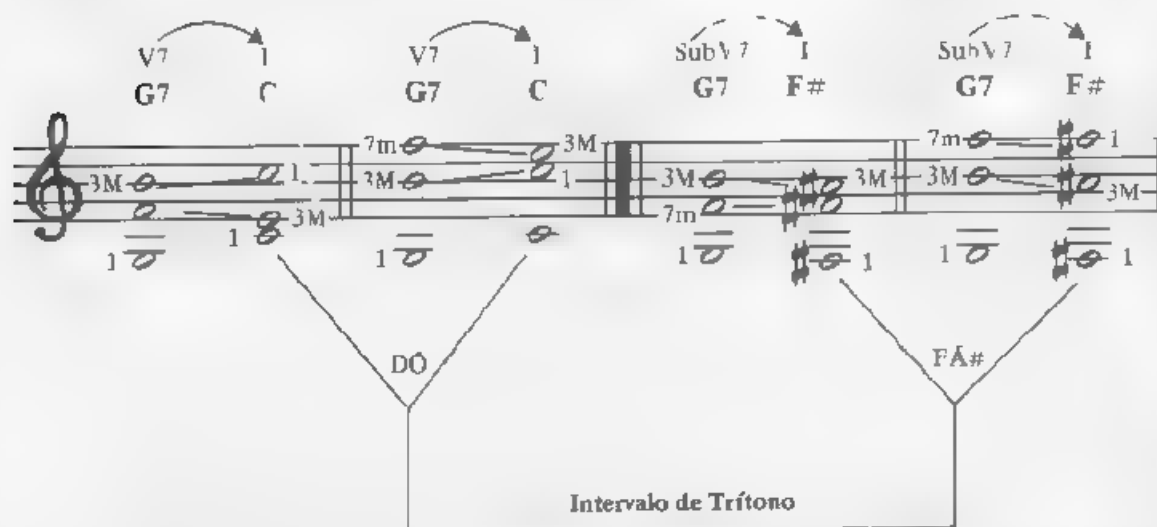


- A seta na resolução V7 I representa o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

### c) Resolução do trítono na preparação SubV7 I

Na categoria dos acordes de sétima da dominante, temos ainda o *SubV7*, isto é, substituto do V7 com a fundamental uma quinta diminuta acima. O que caracteriza o *SubV7* é a resolução do trítono em direções opostas ao V7, logo o trítono se resolve de duas maneiras. As duas resoluções têm intervalo de um trítono, uma da outra.

Ex



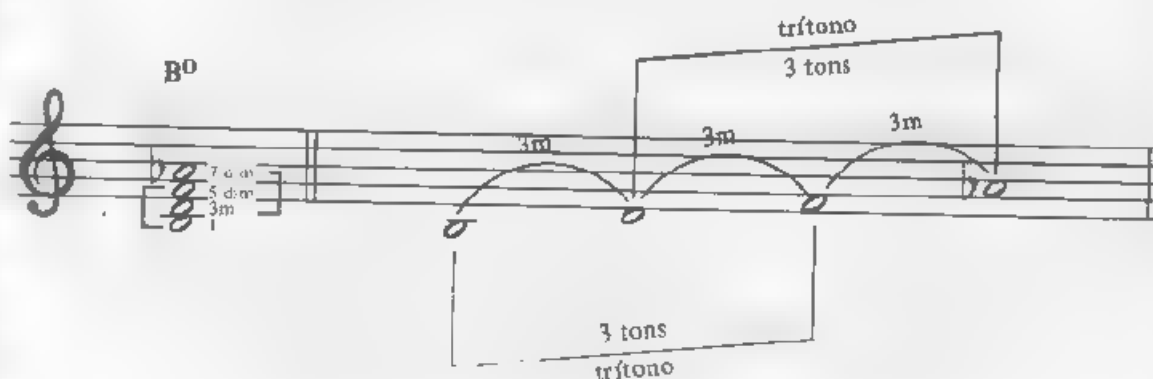
- Na resolução do trítono do *SubV7* a sétima alcança a nota fundamental por intervalo de semitom e a terça alcança a terça por semitom ou tom descendente. A resolução do *SubV7* tanto pode ser num acorde maior como num menor.

- Vimos no exemplo acima que o baixo do acorde de sétima tanto pode resolver quarta justa acima ou 1/2 tom abaixo. Neste caso é o V grau da tonalidade onde resolve. Sendo um semitom abaixo, teremos então bII (segundo grau abaixado) da tonalidade onde resolve. É denominada SubV7. Sua sinalização analítica é a seta tracejada indicando o movimento do baixo por semitom, logo, o acorde dominante pode ser de dois tipos diferentes e analisado de duas maneiras diferentes.

d) Resolução do trítono no acorde de sétima diminuta

O acorde de sétima diminuta é caracterizado pela presença de dois trítonos e cada trítono quer dizer um som preparatório.

Ex.

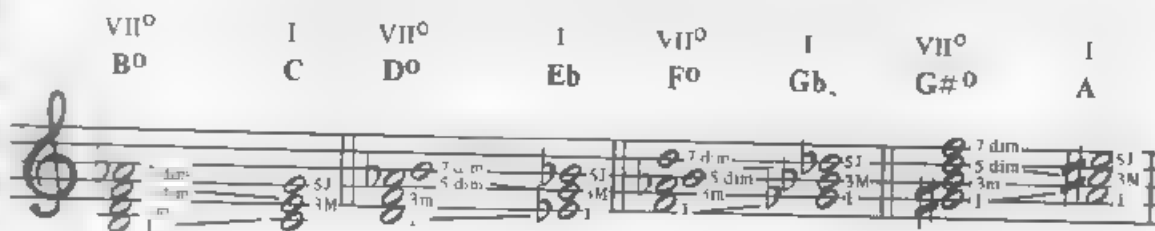


No tópico categoria do acorde diminuto foi visto que o B° equivale a mais outros três acordes diminutos. Assim, esses dois trítonos estariam presentes também nos seguintes acordes.

D°, F° e G#°

Resolução do trítono nos acordes diminutos.

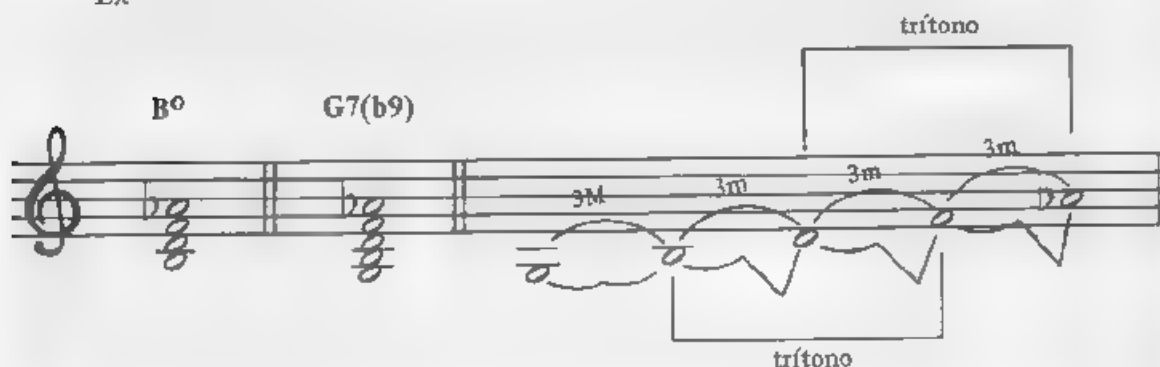
Ex



- Na harmonia de uma música em que um desses acordes esteja presente, o acorde seguinte poderá ser: C ou Eb ou Gb ou A, maior ou menor.

- O tritono do acorde  $G7(V7)$  é o mesmo do  $B^o(VII^o)$ , logo, se acrescentamos uma nota terça maior abaixo da fundamental do  $B^o$  e mantendo a mesma estrutura, obtem-se um  $G7(b9)$ . Sendo assim o  $B^o(VII^o)$  e  $G7(b9)$  [  $V7(b9)$  ] se equivalem

Ex



- 1) Quadro dos acordes diminutos equivalentes e sua relação com os acordes de sétima da dominante com a nona menor.

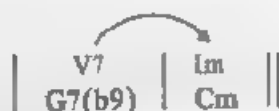
	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.
EQUIVALENTES	$B^o$	$D^o$	$F^o$	$A^b o$
	$G7(b9)$	$Bb7(b9)$	$Db7(b9)$	$E7(b9)$

	EQUIV	LQIV.	EQUIV	EQUIV.
EQUIVALENTES	$C^o$	$E^b o$	$G^b o$	$A^o$
	$Ab7(b9)$	$B7(b9)$	$D7(b9)$	$F7(b9)$

	EQUIV.	EQUIV.	EQUIV.	LQIV
EQUIVALENTES	$Db^o$	$E^o$	$G^o$	$Bb^o$
	$A7(b9)$	$C7(b9)$	$Eb7(b9)$	$Gb7(b9)$

- Os acordes de sétima com nona menor são resolvidos por movimento do baixo quarta justa acima ou quinta justa abaixo

Ex 1

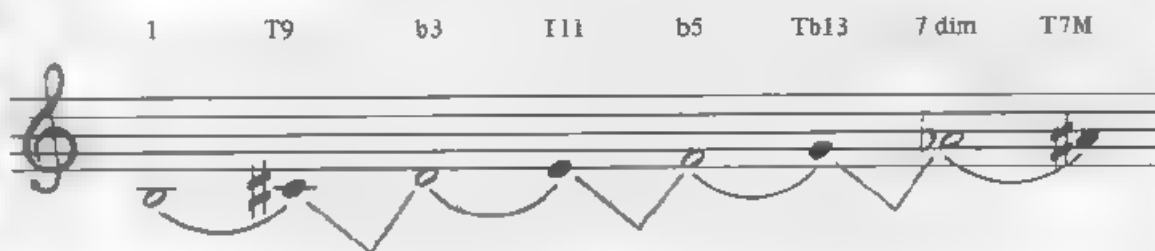


## 2) Notas de tensão (dissonantes) no acorde diminuta

São notas um tom acima ou meio tom abaixo de qualquer uma das notas do acorde, sendo assim teremos as seguintes dissonâncias (7M), (9), (11) e (b13)

Ex.

Escala do acorde B<sup>o</sup>



- As notas naturais do acorde, mais as tensões, formam a escala diminuta (tom e semitom).
- Geralmente usa-se no acorde diminuta uma nota de tensão de cada vez, ou no máximo duas

Ex. C<sup>o</sup>(b13), C<sup>o</sup>(7M), C<sup>o</sup>(9), C<sup>o</sup>(11), C<sup>o</sup>(<sup>7M</sup><sub>b13</sub>).

- Os baixos acrescentados ao acorde diminuto para formar os acordes de 7(b9), são as mesmas notas que formam as tensões disponíveis neste acorde diminuto.

## VIII Função tonal ou harmônica dos acordes

Em música temos momentos instáveis, estáveis e menos instável, e são essas variações que motivam a continuidade da música até o repouso final. A palavra *função* serve para estabelecer a sensação que determinado acorde nos dá dentro da frase harmônica. São três as funções harmônicas: tônica (estável), dominante (instável) e subdominante (menos instável).

### a) Função tônica

É uma função de sentido conclusivo (estável). Geralmente é o acorde que finaliza uma música. O acorde principal da função tônica é o I grau e pode ser substituído pelo VI ou III graus que também estabelecem repouso.

### b) Função dominante

É uma função de sentido suspensivo (instável) e pede resolução na tônica. O acorde principal da função dominante é o V grau podendo ser substituído pelo VII

### c) Função subdominante

É uma função de sentido meio suspensivo, pois se apresenta de forma intermediária entre as funções tônica e dominante, sendo que o acorde principal da função subdominante é o IV grau podendo ser substituído pelo II.

## IX Qualidade funcional dos acordes

Cada um dos acordes correspondentes aos graus têm a sua qualidade funcional, isto é, prepara e resolve com maior ou menor força. Podendo ser qualificados de forte, meio-forte e fraco. Os acordes de função principal, isto é, formados sobre os graus: I, IV e V, são os fortes, os de II e VII graus (substitutos do IV e V, respectivamente), são meio-fortes; e os de III e VI graus (substitutos do I grau), são os fracos.

No quadro abaixo mostra-se os graus de função principal e os substitutos, que se aplicam às tonalidades maiores e menores.

QUALIDADE FUNCIONAL DOS ACORDES			
GRAUS DE FUNÇÃO PRINCIPAL		GRAUS SUBSTITUTOS	
Função	Função Forte	Função Meio-Forte	Função Fraca
Tônica	I		VI III
Dominante	V	VII	
Subdominante	IV	II	

## X Tríades e tétrades diatônicas formadas sobre os graus da escala maior

### a) Tríades diatônicas

São tríades formadas apenas com as notas de uma escala ou tonalidade

### b) Tríades diatônicas construídas a partir de cada uma das notas da escala de Dó maior.

Ex.

$\begin{matrix} 3m \\ 3M \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3M \\ 3m \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3M \\ 3m \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3m \\ 3M \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3m \\ 3M \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3M \\ 3m \end{matrix}$	$\begin{matrix} 3m \\ 3m \end{matrix}$
I	II <sup>m</sup>	II <sup>m</sup>	IV	V	VI <sup>m</sup>	VII <sup>o</sup>
C	D <sup>m</sup>	E <sup>m</sup>	F	G	A <sup>m</sup>	B <sup>o</sup>

- As tríades formadas sobre os graus I, IV e V são maiores; sobre os graus II, III e VI são menores e sobre o VII, diminuta.
- A tríade diminuta não tem uso prático e geralmente a cifra B<sup>o</sup> inclui a sétima diminuta.
- Os números romanos sobre as cifras são denominados de cifra analítica, usado em análise harmônica funcional.



- A tríade maior é formada pela fundamental, terça maior e quinta justa, resultando também na superposição de uma terça maior embaixo e uma terça menor em cima  $\begin{matrix} 2^{\text{ma}} \\ 3^{\text{M}} \end{matrix}$ ; a tríade menor pela fundamental, terça menor e quinta justa resultando na superposição de uma terça menor embaixo e uma terça maior em cima  $\begin{matrix} 3^{\text{M}} \\ 3^{\text{m}} \end{matrix}$ ; e a tríade diminuta pela fundamental, terça menor e quinta diminuta, resultando em superposição de duas terças menores superpostas  $\begin{matrix} 3^{\text{m}} \\ 3^{\text{m}} \end{matrix}$ .
- Como exercício, construa tríades diatônicas sobre as escalas maiores de todas as tonalidades, segundo o ciclo das quintas (Dó-Sol-Ré-Lá-Mi-Si-Solb-Rébb-Láb-Mib-Sib-Fa), use também a armadura da clave, os acidentes locais, cifra prática e analítica.

#### c) Tétrades diatônicas

São acordes de quatro sons separados por intervalos de terças.

- d) Tétrades diatônicas ou acordes de sétima construídos sobre cada uma das notas da escala de Dó maior.

Ex.	I7M	II7m	III7m	IV7M	V7	VI7m	VII7m(b5)
	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(b5)

- As tétrades formadas sobre os graus I e IV são maiores com sétima maior; sobre os graus II, III e VI são menores com sétima; sobre o V, com a sétima e sobre VII, menor com sétima e a quinta diminuta.
- Como exercício construa tétrades diatônicas a partir das notas da escala maior em todas as tonalidades, segundo o ciclo das quintas, usando também a armadura da clave, acidentes locais e a cifra analítica e prática sobre as tétrades.

#### VI Acordes não diatônicos

São aqueles que possuem uma ou mais notas estranhas à tonalidade (escala) onde ele se encontra.

Exemplo: Na tonalidade de Dó maior os acordes abaixo não seriam diatônicos. Vejamos.

Cm	Fm
----	----

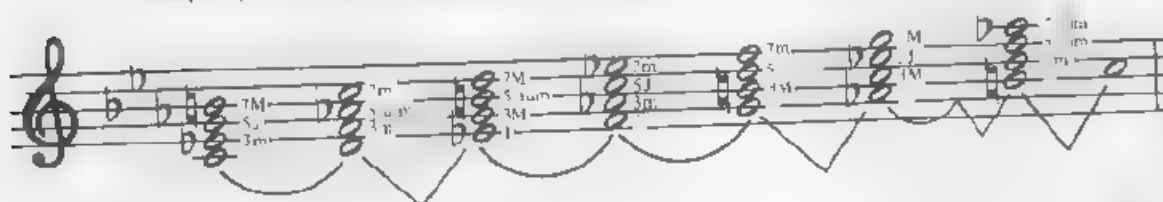
- Nos acordes acima de Cm e Fm podem se ver duas notas não diatônicas (Mib e Láb) à tonalidade de Dó maior.

## XII Acordes diatônicos na tonalidade menor

Na tonalidade menor usam-se três escalas básicas para formar os acordes diatônicos. Essas escalas são: menor harmônica, natural e melódica.

### a) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor harmônica

I <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7M</sup> (#5)	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>7</sup>	bVI <sup>7M</sup>	VII <sup>o</sup>
C <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	D <sup>m</sup> 7(b5)	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup> (#5)	F <sup>m</sup> 7	G <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	B <sup>o</sup>



- Para melhor visualização foram usados também acidentes locais
- Na escala menor harmônica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Entre os graus VI - VII intervalo de tom e meio. Os demais graus, estão separados por intervalos de tom

### b) Tétrades diatônicas à escala de Dó menor natural

I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7M</sup>	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>m</sup> 7	bVI <sup>7M</sup>	bVII <sup>7</sup>
C <sup>m</sup> 7	D <sup>m</sup> 7(b5)	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	F <sup>m</sup> 7	G <sup>m</sup> 7	A <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup>	B <sup>b</sup> 7



- Na escala menor natural os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e V - VI. Os demais graus ficam separados por intervalos de tons.

### Diferença da escala melódica clássica para a escala melódica real

A diferença é que a escala melódica clássica sobe com VI e VII graus elevados e desce no seu estado natural e a melódica real sobe e desce da mesma forma. Para efeito de ilustração vamos formar as duas escalas em Lá menor.

#### Escala melódica real



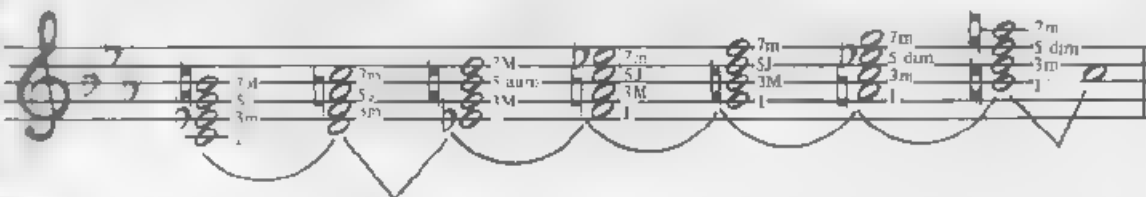
#### Escala melódica clássica



- Sempre que a escala menor melódica for mencionada neste livro fica subentendido que se tratará, sempre, da melódica real

#### d) Tétrades diatônicas à escala melódica

I <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	II <sup>m</sup> 7	bIII <sup>7M</sup> (#5)	IV <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>m</sup> 7(b5)	VII <sup>m</sup> 7(b5)
C <sup>m</sup> (7 <sup>M</sup> )	D <sup>m</sup> 7	E <sup>b</sup> 7 <sup>M</sup> (#5)	F <sup>7</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>m</sup> 7(b5)	B <sup>m</sup> 7(b5)



- Na escala melódica os intervalos de semitom ficam entre os graus II - III e VII - VIII. Os demais graus ficam separados por intervalos de tom.
- Como exercício construa tétrades diatônicas sobre os graus das três escalas, em todas as tonalidades usando também a armadura de clave, acidentes locais e cifra prática e analítica

**XIII Quadro mostrando as funções harmônicas e os graus que representam os acordes diatônicos das tonalidades maiores e menores**

ESCALAS		FUNÇÃO HARMÔNICA						
		Tônica	Subdom.	Tônica	Subdom.	Domin.	Tônica	Domin.
GRAUS DA ESCALA	Maior	I <sup>7</sup> M	II <sup>m</sup> 7	III <sup>m</sup> 7	IV <sup>7</sup> M	V <sup>7</sup>	VI <sup>m</sup> 7	VII <sup>m</sup> 7(b5)
	Menor harmônica	I <sup>m</sup> ( <sup>7</sup> M)	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7</sup> M (#5)	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>7</sup>	bVI <sup>7</sup> M	VII <sup>o</sup>
	Menor natural	I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7</sup> M	IV <sup>m</sup> 7	*V <sup>m</sup> 7	bVI <sup>7</sup> M	bVII <sup>7</sup>
	Menor melódica	I <sup>m</sup> ( <sup>7</sup> M)	II <sup>m</sup> 7	bIII <sup>7</sup> M(#5)	**IV <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	VI <sup>m</sup> 7(b5)	VII <sup>m</sup> 7(b5)

\* Não tem função tonal.

\*\* Subdominante com sétima (IV grau blues).

**XIV Quadro com a seleção dos acordes mais usados**

Exemplo tomando como base a tonalidade de Dó menor

ABREVIATURA DAS ESCALAS	N.	H.N.	N.	H.N.	H.M.	H.N.	H.N.
ACORDE MAIS USADOS	I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII <sup>7</sup> M	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>7</sup>	bVI <sup>7</sup> M	VII <sup>o</sup> bVII <sup>7</sup>
1.º X NO TOM DE DÓ MENOR	Cm7	Dm7(b5)	Eb <sup>7</sup> M	Fm7	G <sup>7</sup>	Ab <sup>7</sup> M	B <sup>o</sup> Bb <sup>7</sup>

N (natural) M (melódica) H. (harmônica)

- Como exercício transponha este quadro para as demais tonalidades

## XV Acordes subdominante menor

Os acordes de subdominante menor são aqueles que possuem na sua formação a sexta menor da tonalidade (escala).

ACORDES DE SUBDOMINANTE MENOR				
GRAUS	CIFRA EX. NA TONALIDADE DÓ	NOTAS DO ACORDE		
IVm	Fm	FÁ	LÁ b	DÓ
IVm6	Fm6	FÁ	LÁ b	DÓ RÉ
IVm(7M)	Fm(7M)	FÁ	LÁ b	DÓ RÉ MI
IVm7	Fm7	FÁ	LÁ b	DÓ MI b
bII7M	Db7M	RÉ b	FÁ	LÁ b DÓ
IIIm7(b5)	Dm7(b5)	RÉ	FÁ	LÁ b DÓ
bVII7	Bb7	SI b	RÉ	FÁ LÁ b
bVI6	Ab6	LÁ b	DÓ	MI b FÁ
bVI7M	Ab7M	LÁ b	DÓ	MI b SOL

- Em Dó menor a sexta menor é Lá bemol.
- Todos esses acordes são de empréstimo modal *AEM* quando usados na tonalidade paralela (homônima) de Dó maior.

## XVI Acorde de empréstimo modal

A palavra modal vem de modo. Modo é a maneira de como os tons e semitons são distribuídos entre os graus da escala.

Acordes do modo (tonalidade) menor usados no modo (tonalidade) maior paralelo e vice-versa são denominados acordes de empréstimo modal *AEM*.

É raro encontrar, na progressão harmônica de uma música, mais de dois acordes seguidos deste tipo. Quando acontecem mais de dois acordes seguidos de *AEM*, na maioria das vezes, se tem modulação para a tonalidade paralela.

Os acordes de empréstimo modal *AEM* podem ser derivados também de qualquer outro modo (dórico, lídio, mixolídio, etc.).

Tonalidade homônima ou paralela é quando temos tonalidades diferentes para a mesma tonalidade. Por exemplo, a tonalidade paralela de Dó maior é Dó menor e vice-versa.

Exemplo de acordes de empréstimo modal *AEM*

AEM		AEM		AEM	AEM
I <sup>7</sup> M	bVII7M	I7M	IV7M	IVm7	I7M
C7M	Bb7M	C7M	F7M	Fm7	C7M
				Eb7M	Db7M

- Os acordes Bb7M(bVII7M) e Db7M(bII7M) não fazem parte dos acordes diatônicos em nenhuma das tonalidades, logo, será de empréstimo modal em ambas as tonalidades. Esses dois acordes são derivados do VIIIm7(b5) e IIIm7(b5), respectivamente, com a fundamental abaixada em meio tom. Pode-se dizer, também, que esses acordes são emprestados do modo dórico e frígio, respectivamente (ver págs. 122 e 124).

## XVII Preparação do I grau

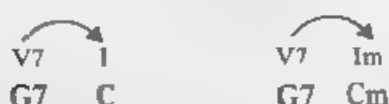
São três os tipos de preparação para o I grau, todas por função dominante

- Para entender as setas e os colchetes apresentados neste capítulo leia, também, sinalização analítica nas págs. 100 e 101.

### a) Preparação V7 I (dominante primário)

Nesta preparação o movimento do baixo do V7 sobe quarta justa ou desce quinta justa para resolver no I. É o mais usado e sua resolução é feita tanto no acorde maior como no menor

Ex.



- Os dominantes dos demais graus diatônicos, recebem a denominação de *dominantes secundários*. Ex. V7/II, V7/VI etc

### b) Preparação SubV7 I (SubV7 primário)

*SubV7* quer dizer *substituto da sétima da dominante* e é encontrado sobre o II grau *abaixado*, isto é, um semitom acima do acorde de resolução. O *SubV7* resolve tanto no acorde maior quanto no menor.

Ex. 1



Ex. 2



- O *SubV7* dos demais acordes diatônicos são denominados de *SubV7 secundários*.

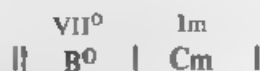
Ex.



### c) Preparação VII I

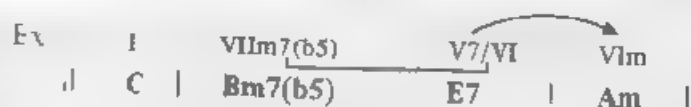
A preparação VII<sup>o</sup> é mais frequente quando o acorde de resolução é menor. Observe que a sétima diminuta de B<sup>o</sup> é a nota Lá<sup>b</sup>, diatônica à tonalidade de Dó menor, daí ser mais comum o uso do VII<sup>o</sup> preparando o Im.

Ex.



### 1) Preparação VII<sub>m</sub>7 (b5) I

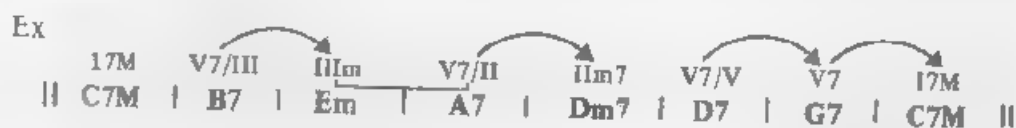
A preparação VII<sub>m</sub>7(b5) I é de pouco uso na harmonização de música popular. Normalmente, este acorde funciona como II cadencial/secundário do VI<sub>m</sub>.



## XVIII Preparação dos demais graus diatônicos e de empréstimo modal (dominante secundário e auxiliar)

### a) Dominante secundário

São os dominantes dos demais graus diatônicos, caracterizados, também, pelo movimento do baixo do V II, V III, V7/IV, etc; quarta justa ascendente ou quinta justa descendente



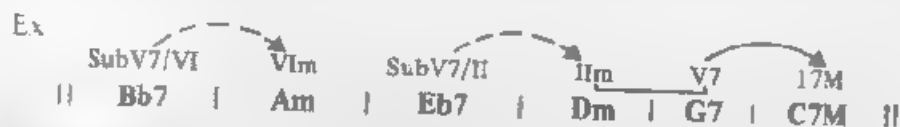
### b) Dominante auxiliar

São os dominantes dos acordes de empréstimo modal. Sua resolução se caracteriza por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente



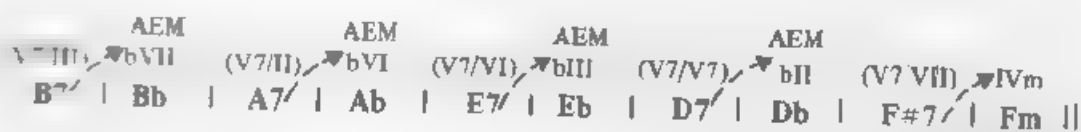
### c) SubV7 secundários

São os SubV7 dos graus diatônicos, sua resolução é caracterizada por movimento do baixo que desce meio tom para alcançar o acorde desejado



- Os SubV7 dos acordes de empréstimo modal são ouvidos como V7 (dominante secundário) de um grau diatônico.

Ex



## XIX II cadencial primário, secundário e auxiliar

A cadência harmônica *autêntica* é caracterizada pelas funções subdominante, dominante e tônica  $IV \ V7 \ I$  ou  $II_m \ V7 \ I$ . Nesta última o  $II_m$  é parte da cadência, daí o nome II cadencial  $II_m \ V7 \ I$  é de uso constante em música popular.

Sempre que se tem um acorde menor no tempo forte do compasso e separado do dominante por intervalo de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, dizemos que este acorde é um II cadencial. O II cadencial do I grau ( $II_m \ V7 \ I$ ) é chamado de primário. O II cadencial dos demais graus diatônicos, de secundários, e, o dos acordes de empréstimo modal de auxiliar.

Ex.

\*  $II_m7 \ V7 \ I$  \*\*  $V7/III \ III_m \ V7/II \ II_m \ V7 \ I$

||  $Dm7 \ G7 \ | \ C \ | \ F\#m7 \ B7 \ | \ Em \ A7 \ | \ Dm \ G7 \ | \ C \ |$

\*\*\*  $V7/bVII \ AEM \ bVII7M$  \*\*\*  $V7/bVI \ AEM \ bVI7M$   $II_m7 \ V7 \ I$

|  $Cm \ F7 \ | \ Bb7M \ | \ Bbm7 \ Eb7 \ | \ Ab7M \ | \ Dm7 \ G7 \ | \ C \ |$

\* – II cadencial primário  
 \*\* – II cadencial secundário  
 \*\*\* – II cadencial auxiliar

## XX Sinalização analítica

É usada para mostrar o vínculo entre alguns acordes, caracterizando clichês de bastante uso nas harmonias das músicas de um modo geral.

- a) Resolução  $V7 \ I$  (sétima da dominante para a tônica) usa-se a seta contínua.

Ex. 1

$V7 \ I$

||  $G7 \ | \ C \ |$

Ex. 2

$V7 \ Im$

||  $G7 \ | \ Cm \ |$

- A seta contínua indica resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, mas, pode ser usada, também, em casos específicos como

$V7 \ 3^a \ I$   
 $G7/B \ C$  ou para indicar resolução de um dominante disfarçado

Ex

$[G7(b9) = V7] \ Im7$   
 $Abm6 \ Cm7$

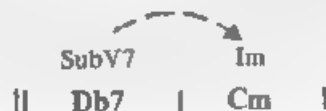


b) Resolução *SubV7*  $\rightarrow$  *I* (substituto do V7 para o I) usa-se a seta tracejada

Ex. 1



Ex. 2

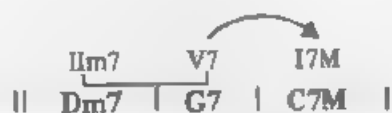


- A seta tracejada indica resolução por movimento do baixo descendo meio tom

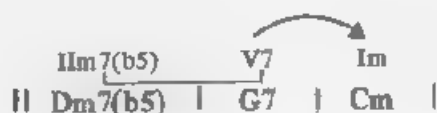
c) **II cadencial primário**

No II cadencial primário (*II<sub>m</sub>*  $\rightarrow$  *V7*  $\rightarrow$  *I*) usa-se o colchete contínuo ligando o *II<sub>m</sub>* (função subdominante) ao *V7* (função dominante) por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente, para caracterizar o vínculo entre os graus *II<sub>m</sub>*  $\rightarrow$  *V7*

Ex. 1



Ex. 2



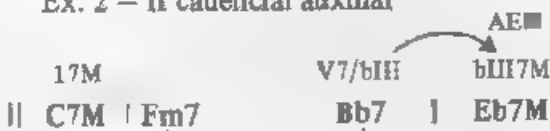
d) **II cadencial secundário e auxiliar**

É quando um dominante secundário vem precedido por seu II cadencial, isto é, um acorde menor com sétima ou menor com sétima e quinta diminuta com os baixos separados por intervalos de quarta justa.

Ex. 1 – II cadencial secundário



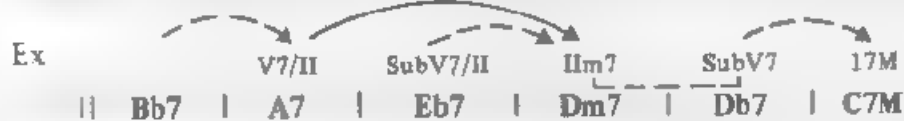
Ex. 2 – II cadencial auxiliar



- É importante notar que o colchete foi colocado sob a cifra dos acordes. Sobre o acorde que corresponde ao II cadencial, é dispensável o uso do número romano, ficando apenas subentendido devido ao colchete contínuo

e) **II cadencial do SubV7**

O SubV7 do I grau recebe a denominação de SubV7 primário, e dos demais graus diatônicos, de SubV7 secundário. A sinalização analítica é a mesma em ambos os casos



O SubV7 pode vir precedido por seu II cadencial.



- Como pode ser visto no exemplo acima, não é usado o número romano sobre o II cadencial secundário, mas apenas o colchete tracejado que indica a relação *II<sub>m</sub>*  $\rightarrow$  *SubV7*.

#### f) Acorde com função dupla

É quando numa progressão harmônica um determinado acorde ocupa duas funções

Ex. 1

I <sup>7M</sup>	VII <sup>Im7(b5)</sup>	V <sup>7/VI</sup>	VI <sup>Im7</sup>
C <sup>7M</sup>	B <sup>m7(b5)</sup>	E <sup>7</sup>	A <sup>m7</sup>

Ex. 2

I <sup>7M</sup>	$\equiv$ IV <sup>Im7(b5)</sup>	V <sup>7/III</sup>	III <sup>Im7</sup>
C <sup>7M</sup>	F $\sharp$ <sup>m7(b5)</sup>	B <sup>7</sup>	E <sup>m7</sup>

Ex. 3

I <sup>7M</sup>	VII <sup>Im7(b5)</sup>	SubV <sup>7/VI</sup>	VI <sup>Im7</sup>
C <sup>7M</sup>	B <sup>m7(b5)</sup>	B $\flat$ <sup>7(#11)</sup>	A <sup>m7</sup>

Ex. 4

I <sup>7M</sup>	$\equiv$ IV <sup>Im7(b5)</sup>	SubV <sup>7/III</sup>	III <sup>Im7</sup>
C <sup>7M</sup>	F $\sharp$ <sup>m7(b5)</sup>	F <sup>7(#11)</sup>	E <sup>m7</sup>

- No primeiro exemplo o B<sup>m7(b5)</sup> é ao mesmo tempo VII<sup>Im7(b5)</sup> e o II cadencial secundário do VI grau. No segundo exemplo o F $\sharp$ <sup>m7(b5)</sup> é o  $\sharp$ IV<sup>Im7(b5)</sup> e é também o II cadencial secundário do III grau. Sendo assim usa-se a cifra que corresponde ao grau e o colchete contínuo indicando a relação II-V. No exemplo 3 o B<sup>m7(b5)</sup> é ao mesmo tempo VII<sup>Im7(b5)</sup> e II cadencial do SubV<sup>7/VI</sup> e no exemplo 4 o F $\sharp$ <sup>m7(b5)</sup> é ao mesmo tempo o  $\sharp$ IV<sup>Im7(b5)</sup> e o II cadencial do SubV<sup>7/III</sup>.

### XXI Classificação dos acordes diminutos

Os acordes diminutos podem ser ascendente, descendente, e auxiliar

#### a) Diminuto ascendente

É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom acima

Ex.

V <sup>7</sup>	$\sharp$ V <sup>o</sup>	VI <sup>Im7</sup>
G <sup>7</sup>	G $\sharp$ <sup>o</sup>	A <sup>m7</sup>

- O acorde diminuto ascendente é de função dominante, pois G $\sharp$ <sup>o</sup> equivale a E<sup>7(b9)</sup>. Os diminutos ascendentes ou descendentes podem resolver, também na inversão do I ou do V grau e a sua função será exclusivamente cromática.

Ex. 1

I <sup>7M</sup>	II <sup>Im7</sup>	$\sharp$ II <sup>o</sup>	I/3 <sup>a</sup>
C <sup>7M</sup>	D <sup>m7</sup>	D $\sharp$ <sup>o</sup>	C/E

Ex. 2

I <sup>7M</sup>	IV <sup>7M</sup>	$\sharp$ IV <sup>o</sup>	I/5 <sup>a</sup>
C <sup>7M</sup>	F <sup>7M</sup>	F $\sharp$ <sup>o</sup>	C/G

#### b) Diminuto descendente

Quando é resolvido num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo.

Ex

VI <sup>Im7</sup>	$\flat$ VI <sup>o</sup>	V
A <sup>m7</sup>	A $\flat$ <sup>o</sup>	G

- O diminuto descendente não é de função dominante.

### c) Diminuto auxiliar

Quando resolve em acorde com o mesmo baixo

Ex. 1

17M    I<sup>o</sup>    17M  
|| C7M | C<sup>o</sup> | C7M

Ex. 2

17M    V<sup>o</sup>    V7  
|| C7M | G<sup>o</sup> | G7

- O diminuto auxiliar retarda a resolução e dá o mínimo de movimento harmônico, por manter o baixo



## XXII Diminuto de passagem

É quando o baixo do acorde diminuto está interligado por intervalo de semitom com o baixo do acorde anterior e posterior.

### 1) Exemplo de diminuto de passagem ascendente

Ex. 1

17M    #I<sup>o</sup>    IIIm7  
|| C7M | C#<sup>o</sup> | Dm7

Ex. 2

17M    IV7M    #IV<sup>o</sup>    V7  
|| C7M | F7M | F#<sup>o</sup> | G7 |

Ex. 3 – Progressão de acordes contendo diminutos de passagem ascendente

17M    #I<sup>o</sup>    IIIm7    #II<sup>o</sup>    IIIm7    IV    #IV<sup>o</sup>    V    #V<sup>o</sup>    VIIm7    VII<sup>o</sup>  
C7M    C#<sup>o</sup> | Dm7 | D#<sup>o</sup> | Em7 | F | F#<sup>o</sup> | G | G#<sup>o</sup> | Am7    B<sup>o</sup> :

### 2) Diminuto de passagem descendente

É quando se resolve num acorde cuja fundamental esteja um semitom abaixo

Ex. 1

17M/3<sup>a</sup>    bIII<sup>o</sup>    IIIm7  
|| C7M/E | Eb<sup>o</sup> | Dm7 |

Ex. 2

17M    VIIm7    bVI<sup>o</sup>    V  
|| C7M | Am7 | Ab<sup>o</sup> | G |

Ex. 3 – Progressões de acordes contendo diminuto de passagem descendente

17M    VIIm7    bVI<sup>o</sup>    V7    17M    bIII<sup>o</sup>    IIIm7    V7    17M  
C7M | Am7 | Ab<sup>o</sup> | G7 | C7M | Eb<sup>o</sup> | Dm7 | G7 | C7M ||

\*Diminuto de passagem

### 3) Progressão de acordes contendo diminuto auxiliar e de passagem ascendente e descendente

$\begin{matrix} \text{I}^{\text{7M}} & \text{\#I}^{\text{o}} & \text{IIIm7} & \text{\#II}^{\text{o}} & \text{IIIIm7} & \text{IV7M} & \text{\#IV}^{\text{o}} & \text{I/5}^{\text{a}} & \text{\#V}^{\text{o}} \\ \parallel & \text{C7M} & | & \text{C\#}^{\text{o}} & | & \text{Dm7} & | & \text{D\#}^{\text{o}} & | & \text{Em7} & | & \text{F7M} & | & \text{F\#}^{\text{o}} & | & \text{C/G} & | & \text{G\#}^{\text{o}} & | \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{VIIm7} & \text{bIII}^{\text{o}} & \text{IIIm7} & \text{V7} & \text{V}^{\text{o}} & \text{V7} & \text{I}^{\text{7M}} \\ | & \text{Am7} & | & \text{Eb}^{\text{o}} & | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{G}^{\text{o}} & | & \text{G7} & | & \text{C7M} & \parallel \end{matrix}$

### XXIII Resolução deceptiva

É quando os acordes preparatórios V7 e SubV7 não resolvem no acorde esperado, causando um efeito de surpresa na progressão harmônica.

Ex. 1

Ex. 2

$\begin{matrix} \text{I} & & \text{\#(V7/III)} & \text{I} & \text{I}^{\text{7M}} & \text{IIIm7} & \text{IIIm7} & \text{(SubV7/II)**} \\ \parallel & \text{C} & | & \text{F\#m7} & | & \text{B7} & | & \text{C} & \parallel & \text{C7M} & | & \text{Dm7} & | & \text{Em7} & | & \text{Eb7(9)} & | & \text{Em7} & \parallel \end{matrix}$

\*A resolução de B7 seria Em, logo, C é surpresa.

\*\*A resolução esperada do Eb7(9) seria Dm7, logo, Em7 é surpresa.

Exemplos de progressões harmônicas com resoluções deceptivas

1)

$\begin{matrix} \text{IIIm7} & \text{(V7)} & \text{IIIm7} & \text{V7/II} & \text{IIIm7} & \text{V7} & \text{I} \\ | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{Em7} & | & \text{A7(b13)} & | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{C} & \parallel \end{matrix}$

2)

$\begin{matrix} \text{IIIm7} & \text{(V7)} & \text{IIIm7} & \text{SubV7/II} & \text{IIIm7} & \text{V7} & \text{I} \\ | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{Em7} & | & \text{Eb7} & | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{C} & \parallel \end{matrix}$

3)

$\begin{matrix} \text{IIIm7} & \text{(V7)} & & \text{V7/II} & \text{IIIm7} & \text{V7} & \text{I} \\ | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{Em7(b5)} & | & \text{A7(b13)} & | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{C} & \parallel \end{matrix}$

4)

$\begin{matrix} \text{IIIm7} & \text{(V7)} & & \text{V7/II} & \text{IIIm7} & \text{V7} & \text{I} \\ | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{E7} & | & \text{A7(b9)} & | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{C} & \parallel \end{matrix}$

5)

$\begin{matrix} \text{IIIm7} & \text{(V7)} & \text{AEM} & \text{AEM} & \text{AEM} & & \text{V7/V} \\ | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{Eb7M} & | & \text{Ab7M} & | & \text{Db7M} & | & \text{Bm7} & | & \text{Am7} & | & \text{D7} & | \end{matrix}$ 
  
 $\begin{matrix} \text{IIIm7} & \text{(V7)} & \text{I} \\ | & \text{Dm7} & | & \text{G7} & | & \text{C} & \parallel \end{matrix}$

6)

7)

8)

9)

10)

- Para representar um dominante com resolução deceptiva, usa-se o grau entre parênteses

#### XXIV Acorde $V_4^7$

O  $V_4^7$  (sétima com quarta suspensa) pode substituir o II cadencial

Ex 1

ou

$G_2$  G7 | C |

Ex 2

ou

||  $G_4^7(b9)$  G7(b9) | Cm |

- As alterações (9), (13), ( $\frac{9}{13}$ ) são usadas no  $V_4^7$  quando prepara uma tônica maior e ( $\frac{9}{13}$ ) quando prepara uma tônica menor, mas como fator surpresa qualquer alteração é válida, desde que não haja choque com a melodia harmonizada

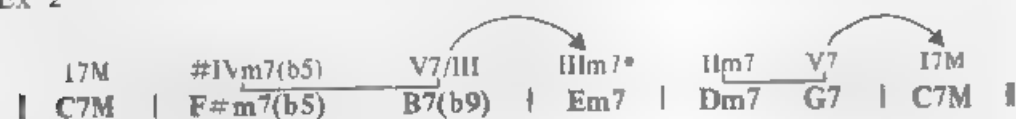
## XXV Resolução passageira

A resolução de um acorde preparatório no decorrer da progressão harmônica de uma música e chamada de resolução passageira, com exceção do I grau (resolução final)

Ex. 1



Ex. 2

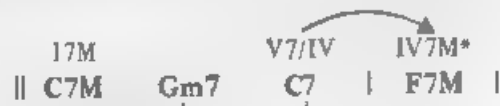


\* Resolução passageira

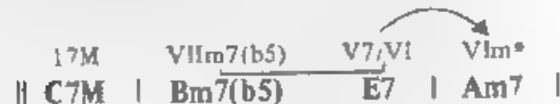
## XXVI Tonalidade secundária ou do momento (passageira)

Na resolução de um acorde diatônico, usa-se a cifra analítica correspondente a tonalidade principal, e dizemos também que este acorde diatônico é a tonalidade secundária ou do momento

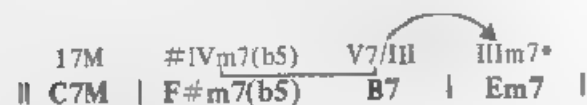
Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3

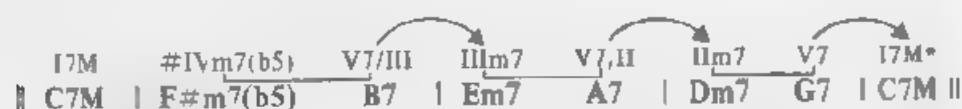


\*Tonalidade secundária ou do momento.

## XXVII Resolução final

É a resolução no último acorde de uma progressão harmônica e na maioria das vezes o acorde de resolução final é o I grau da tonalidade.

Ex



\* Resolução final.

## XXVIII Dominantes, II V's, SubV's e II SubV's estendidos

### a) Dominantes estendidos

É quando se tem uma série de dominantes separados por intervalos de quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Um acorde de dominante pode ser resolvido por outro dominante. Logo, uma série de dominantes seguidos recebe a denominação de dominantes estendidos.

Ex. 1

17M

|| C7M | A7 | D7 | G7 | C7M ||

V7/V V7

Ex. 2

17M

|| C7M | F#7 | B7 | E7 | A7 | D7 | G7 | C7M ||

V7/V V7

Os dominantes estendidos não levam o número romano pelo fato de seu som não estar diretamente vinculado com a tonalidade. Usa-se, então, apenas a seta sobre os acordes para indicar a resolução por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. Os dominantes estendidos tem como escala de acorde o modo mixolídio (ver pág. 339).

Ex. 3

|| C7 | F7 | Bb7 | Eb7 | Db7 | F#7 | B7 | E7 | A7 | D7 | G7 | C7 ||

- Na progressão acima, estão todos os dominantes estendidos encontrados no ciclo das quintas

Ex. 4

17M

|| C7M | F#7 | B7 | E7 | A7 | Dm7 | G7 | C7M ||

V7/II IIIm7 V7

### b) II V's estendidos

Os dominantes podem vir precedidos do II cadencial. Logo, o II cadencial, com o respectivo V7 estendido, forma o II V estendido.

Ex.

17M

C7M | C#m7 | F#7 | F#m7 | B7 | Bm7 | E7 | Em7 | A7 | D7 | G7 | C7M

V7/V V7

- Sob os acordes de II V's estendidos, usa-se apenas o colchete para caracterizar o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente. A seta dos V's estendidos continua sendo usada, mesmo com a presença do II grau entre eles

### c) SubV's estendidos

É quando se tem uma série de SubV's separados por intervalo de semitom

Nos SubV's estendidos usa-se apenas a seta tracejada sobre os acordes para indicar movimento do baixo por um semitom descendente.

Ex.

17M

|| C7M | F#7 | F7 | E7 | Eb7 | D7 | Db7 | C7M

SubV7

#### d) II SubV's estendidos

Nos II SubV's estendidos usa-se apenas o colchete tracejado sob os acordes para indicar o movimento do baixo um semitom descendente

Ex. 8

C7M | Gm7 | F#7 | F#m7 | F7 | Fm7 | E7 | Em7 | Eb7 |

SubV7 | IIIm7 | V7 | 17M

| Ebm7 | D7 | Dm7 | Db7 | C7M ||

- No exemplo acima, pode-se ver o uso da seta tracejada sobre o V's estendidos, mesmo tendo entre eles o II cadencial.

### XXIX Acorde interpolado

É o acorde encontrado entre acordes de determinados clichês harmônicos.

Ex. 1

17M | IIIm7 | SubV7/V | V7 | 17M

|| C7M | Dm7 | Ab7 | G7 | C7M ||

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo II V7.

Ex. 2

17M | V7/V1 | SubV7/V1 | VIm

|| C7M | E7 | Bb7 | Am7 |

- No exemplo acima o acorde de SubV7 está interpolado pelo V7 e VIm.

Ex. 3

17M | C#m7 | F#7 | F#m7 | V7/III | IIIm7

|| C7M | C#m7 | F#7 | F#m7 | B7 | Em7 |

- F#m7 está interpolado pelo F#7 e B7.

### XXX Cifra analítica no II cadencial secundário diatônico

Quando coincide de um II cadencial ser diatônico, usa-se o número romano do grau do acorde diatônico e colchete abaixo dos graus indicando o movimento do baixo por quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex.

17M | VIIIm7(b5) | V7/VI | VIm7 | V7/V | IIIm7 | V7 | 17M

| C7M | Bm7(b5) | E7(b9) | Am7 | D7 | Dm7 | G7 | C7M



### XXXI Quadro de situações em que se deve ou não usar o número sobre os acordes na análise harmônica

Leva número romano	Não leva número romano
1) acorde diatônico	1) acorde de II cadencial secundário (se não for de função dupla)
2) acorde de empréstimo modal	
3) acorde de domin. e SubV7 secundário	
4) acorde de função dupla	2) V's, II V's, SubV's e II SubV's estendidos
5) acorde dim. de passagem auxiliar	

- Os números romanos devem ser usados apenas nos acordes percebidos pelo ouvido dentro da tonalidade, sendo assim, os V's e II V's estendidos não são percebidos pelo ouvido na tonalidade.

### XXXII Cadência harmônica

A cadência harmônica é caracterizada pela combinação funcional dos acordes com sentido conclusivo ou suspensivo. Para se caracterizar uma cadência, necessita-se de pelo menos dois acordes de diferentes funções. É através da cadência que se define uma tonalidade, já que dois acordes de diferentes funções encerram quase todas as notas de uma tonalidade. São cinco as cadências: *perfeita, imperfeita, plagal, meia-cadência e deceptiva*.

#### a) Cadência perfeita

É a mais forte. Resulta da combinação das funções dominante "D" (V grau) e tônica "T" (I grau). Pode vir precedida do IV ou II graus (função subdominante). Neste caso recebe a denominação de cadência autêntica.

A cadência perfeita é essencialmente final.

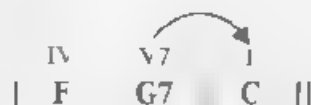
Ex 1



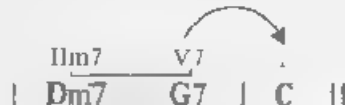
Ex 2



Ex 3



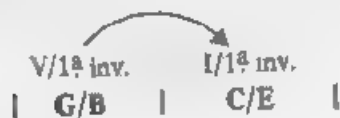
Ex 4



**b) Cadência imperfeita**

É o resultado da combinação "D" e "T" (V I) onde um ou ambos os acordes estão invertidos ou ainda no caso VII I. Nesses casos a cadência enfraquece acentuadamente.

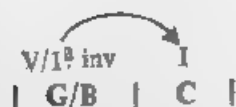
Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



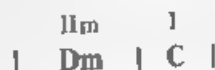
**c) Cadência plagal**

É o resultado da combinação das funções "S" e "T". Trata-se, também, de uma cadência conclusiva.

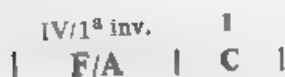
Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



**d) Meia cadência**

É quando o descanso é feito no dominante (V grau) Sendo o dominante precedido por graus de diferentes funções.

Ex. 1



Ex. 2



Ex. 3



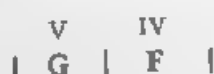
**e) Cadência deceptiva ou interrompida**

É quando o dominante vem seguido por qualquer grau que não seja a tônica. Esta cadência não é conclusiva podendo ser diatônica ou modulante.

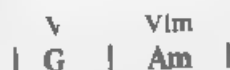
**1) Diatônica**

É quando o dominante (V) vem seguido por qualquer grau diatônico.

Ex. 1



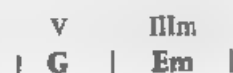
Ex. 2



Ex. 3



Ex. 4



## 2) Modulante

É quando o dominante (V) vem seguido por acorde que leva a uma nova tonalidade, passageira ou não.

Ex. 1  $V \rightarrow I$  de uma nova tonalidade

Ex. 2 -  $V$  do  $V7 \rightarrow I$  de uma nova tonalidade.

### XXXIII Resolução direta e indireta no acorde de sétima da dominante

O acorde de sétima da dominante resolve num acorde cuja fundamental está quarta justa ascendente ou quinta justa descendente ( $V7 \rightarrow I$ ) e em meio tom abaixo ( $SubV7 \rightarrow I$ )

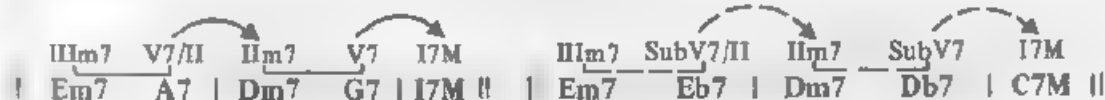
#### a) Resolução direta

É quando a resolução é feita de forma direta, isto é,  $V7/I$ ,  $V7/II$ ,  $SubV7/I$ ,  $SubV7/II$  etc.

Ex. 1



Ex. 2



#### b) Resolução indireta

É quando se tem acorde interpolado antes de resolver.

Ex



### XXXIV Acordes de sétima da dominante sem função dominante

Em lições anteriores que a função dominante resolve por movimento do baixo quarta justa ascendente ou um semitom abaixo. Neste capítulo serão mostradas e analisadas situações de acordes de sétima da dominante, mas sem função dominante.

O acorde de sétima da dominante não resolve de modo regular ( $V7$  para o I ou  $SubV7$  para o I) o contexto harmônico irá definir a sua análise. Por exemplo, na tonalidade de  $C$ , se o  $B7$  resolve em  $C$ , o  $B7$  será um acorde de sétima da dominante, mas sem função dominante.

Os acordes de sétima da dominante, sem função dominante, são classificados da seguinte maneira: *acordes de função especial não dominante; acordes de sétima da dominante com função de passagem e acordes diatônicos cromaticamente alterados*

### a) Acordes de função especial, não dominante

- 1) O  $bVII7$  (sétimo grau abaixado com sétima) é um acorde diatônico à escala menor natural (função de subdominante menor "Sm"). Na tonalidade maior, é um acorde de empréstimo modal AEM. Como acorde de função especial, não dominante, sua resolução é feita por movimento do baixo um tom acima

Ex.

	I	AEM	
	$bVII7$	I	
	C	B $b$ 7	C

- Algumas vezes o  $bVII7$  substitui o  $IVm$ .
- 2) O  $VII7$  é de função especial quando resolvido diretamente no I grau, podendo, também, ser analisado como  $V7 III$  (quinto grau sete do terceiro) resolvido deceptivamente
- Por exemplo, na tonalidade de Dó o B7 será de função especial ( $VII7$ ) quando tiver duração longa e não for precedido pelo II cadencial, neste caso, o I grau será a resolução esperada.

Ex. 1

I		$VII7$		I
	C	$\cdot$	B7	$\cdot$   C

Ex. 2

I		$VII7$		I
	C	B7	C	

- O B7 será  $V7 III$  (quinto grau do terceiro) quando tiver duração curta ou fizer parte do clichê  $IIm \underline{V7}$ , neste caso será analisado como dominante secundário do III grau.

Ex. 1

I		( $V7/III$ )	I
	C	$\cdot$   F $\sharp$ m7	B7   C

Ex. 2

$IVM$		$\sharp IVm7(b5)$	( $V7/III$ )	$IVM$
	C7M	F $\sharp$ m7(b5)	B7(b9)	C7M

- 3) O  $I7$  e  $IV7$ , são considerados acordes *blues* diatônicos (função blues) Sendo que o  $IV7$  em certas situações pode ser um  $V7$  do  $bVII$  ou um  $SubV7$  do  $IIIm$ . O  $IV7$  é, também, diatônico à tonalidade menor (melódico) Mas geralmente é ouvido como IV grau blues.

Ex. 1

$I7$	$IV7$	$I7$
	C7	F7   C7

Ex. 2

$I7$	$V7$	$IV7$	$I7$
	C7	G7	F7   C7

Ex. 3

I	$V7/IV$	$V7/bVII$	$bVII7/M$
	C	C7	F7   B $b$ 7M

Ex. 4

I		$SubV7/III$	$IIIm$
	C	F $\sharp$ m7	F7   Em

4. O II<sup>7</sup> e bVI<sup>7</sup> se relacionam um com o outro, assim como #IVm7(b5) pelo mesmo motivo e sua resolução é feita no I grau ou no I/5<sup>a</sup> no baixo (I grau com quinta no baixo). O #IVm7(b5) pode ser percebido como acorde de passagem entre o IV e o V grau ou IV e I/5<sup>a</sup> no baixo. E também do V para o IV ou do I/5<sup>a</sup> no baixo para o IV grau. O #IVm7(b5) pode funcionar como II cadencial secundário para o III<sup>m</sup>. Quando o #IVm7(b5) não for percebido como II cadencial secundário, será ouvido como subdominante alterado.

Ex. 1 | II<sup>7</sup> | D<sup>7</sup> | ./. | I<sup>7M</sup> | C<sup>7M</sup> |

Ex. 2 | bVI<sup>7</sup> | Ab<sup>7</sup> | ./. | I<sup>7M</sup> | C<sup>7M</sup> |

Ex. 3 | IV<sup>7M</sup> | F<sup>7M</sup> | #IVm7(b5) | F#m7(b5) | V<sup>7</sup> | G<sup>7</sup> |

Ex. 4 | I<sup>7M</sup> | C<sup>7M</sup> | #IVm7(b5) | F#m7(b5) | IV<sup>m6</sup> | Fm<sup>6</sup> |

- 5) Quadro mostrando os acordes de função especial, não dominantes com as respectivas funções e escalas.

TONALIDADE DE DÓ			
ACORDE	GRAU	FUNÇÃO	ESCALA DO ACORDE
Bb <sup>7</sup>	bVII <sup>7</sup>	Subd menor	Lídio b7
C <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>	Blues	Blues, mixolídio
F <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	Blues	Blues, lídio b7
B <sup>7</sup>	VII <sup>7</sup>	Cadencial	Lídio b7 mixolídio
D <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	Subd alt.	Lídio b7 mixolídio
Ab <sup>7</sup>	bVI <sup>7</sup>	Subd men alt.	Lídio b7

- Ver escala de acordes na parte 5
  - As tensões nesses acordes são geralmente naturais, exceto nos acordes blues já que as tensões alteradas têm a tendência de se resolverem e geralmente implicam em movimentos do baixo por quinta justa descendente
- 6) Acordes de sétima da dominante "resolvidos" deceptivamente
- A resolução deceptiva ocorre quando há expectativa de uma resolução específica. De certa forma o nosso ouvido está acostumado a determinados clichês harmônicos. Decorrente disto temos a tendência de esperar determinadas resoluções. São três as principais razões, a prática de ouvir e tocar determinados estudos de música, a prática da harmonia tradicional e uma certa regularidade de cadências que ao se repetir estabelece a expectativa.
- São cinco os tipos de dominantes "resolvidos" deceptivamente, *dominantes secundários, dominantes substitutos, dominantes e SubV<sup>7</sup> estendidos, dominantes especiais e II V's adjacentes.*

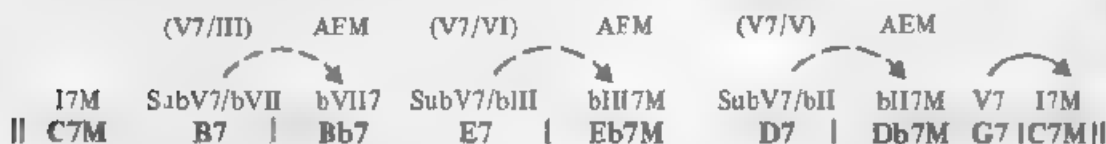
### 1) Dominantes secundários

Na resolução natural de um acorde de sétima da dominante secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: V7/II, V7/III, V7/IV, etc. Quanto isto não acontece trata-se de uma resolução deceptiva. Em análise harmônica a decepção é indicada colocando-se entre parênteses a análise conforme a expectativa e fora do parênteses o que realmente acontece.

Exemplo de resoluções naturais do dominante:



Exemplo de resoluções deceptivas de dominantes secundários:



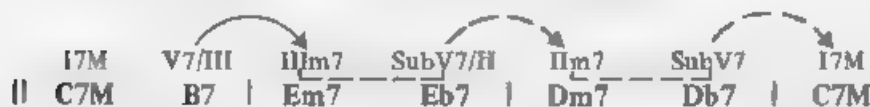
A análise entre parênteses indica a escala do acorde, que aumenta a surpresa da decepção, sendo assim para o B7 será usada a escala menor harmônica 5 $\downarrow$  (quinta abaixo) e não lídia b7 (ver na pág. 344). Vimos, também, que o B7 tem a resolução de SubV7 ao invés de resolução esperada.

### 2) Dominantes substitutos (SubV7)

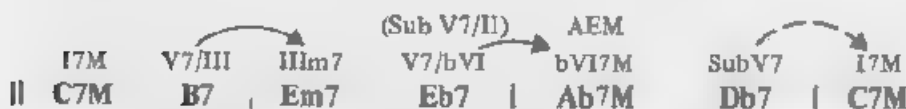
Na resolução natural de um SubV7 secundário espera-se um acorde diatônico, isto é: SubV7/II, SubV7/III, SubV7/IV, etc.

O SubV7 do I, do II, do IV e do V graus são denominados de SubV's genuínos. A resolução esperada desses acordes é o grau diatônico um semitom abaixo. Quando o SubV7 resolve deceptivamente, a análise será como no caso do dominante secundário, já estudado. O SubV7 do III e do VI não são genuínos, pois podem ser ouvidos como IV7 (*blues*) e VII7 (subdominante menor), respectivamente.

Exemplo de resolução natural de SubV7:



Exemplo de resolução deceptiva de SubV7 secundário:

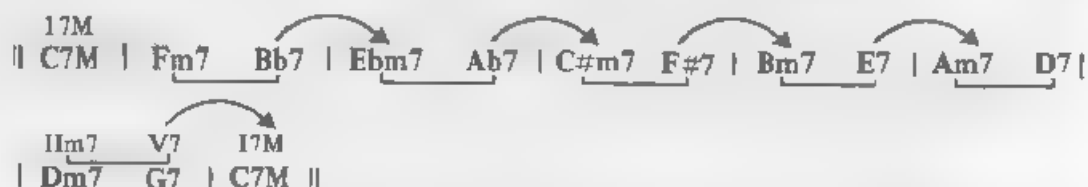


- Vimos no exemplo acima que o Eb7 tem a resolução dominante para Ab7M, mas a sua resolução esperada é o Dm7, logo, o SubV7 é indicado entre parênteses. A escala do acorde será a do modo lídio b7 (ver na pág. 344) que corresponde ao SubV7 entre parênteses.

### 3) Dominantes e SubV7 estendidos

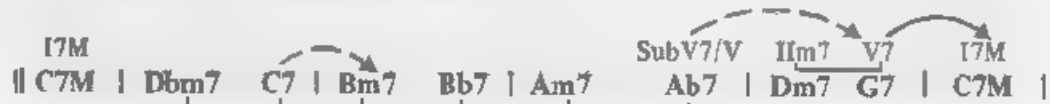
Quando o acorde de sétima da dominante ocorre numa série de II V's, a sua resolução esperada é geralmente determinada pelo clichê estabelecido na série. Esse tipo de clichê estabelecido pode conduzir o ouvido até a perda da noção da tonalidade original.

Exemplo de clichês de acordes percebidos como II V's estendidos:



- No exemplo acima temos II V's estendidos do segundo ao sexto compasso. O Bb7 não tem som de bVII7 e nem o Ab7 é percebido como bVI7.

Exemplo de II SubV's estendidos:



- No exemplo anterior o segundo, terceiro e quarto compassos são percebidos como SubV's cromáticos. O C7 não é percebido como V7/IV.

### 4) Dominantes de função especial

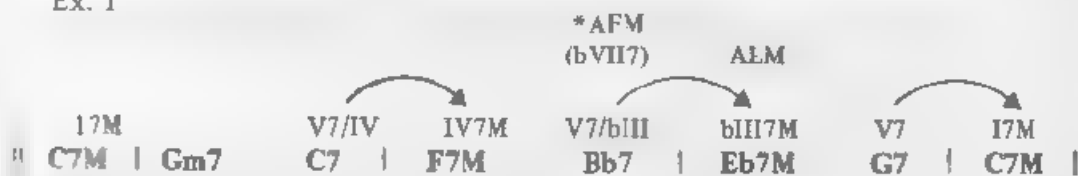
O I7, II7, bVII7, bVII7 e VII7 são considerados dominantes de função especial quando tem como resolução esperada o I grau. A resolução de sétima da dominante de função especial é rara. A resolução de sétima da dominante de função especial será assim interpretada se o contexto sugerir função especial. Os principais fatores que determinam num contexto se a resolução de um dominante especial é ou não de sétima: melodia, ritmo harmônico e forma. Observem que as escalas dos acordes são derivadas da análise entre parênteses.

Exemplo de dominante de função especial resolvidos de maneira normal



Exemplos de dominantes de função especial resolvidos de maneira deceptiva.

Ex. 1



\*Acorde de função especial.

- A escala do acorde usada para Bb7 de qualquer maneira seria a do modo lídio b7 (ver na pág. 344)

Ex. 2

			<sup>*(IV7)</sup>	AEM	AEM	AEM	AEM		
17M	II7	I7M	V7/bVII	bVII17M	bIII17M	bVI17M	bII17M	V7	I7M
C7M   D7   C7M	F7	Bb7M   Eb7M	Ab7M	Db7M   G7	C7M				

\*Acorde função especial

5) *II V's* adjacentes (separados por um semitom ou tom)

Os *II V's* adjacentes são uma categoria especial de progressões com dominantes, deceptivos ou não. O *II V* seguido por um outro *II V* um semitom ou um tom acima é adjacente ao próximo *II V*. O fato de nestes casos não haver resolução dominante levam à criação dessa categoria especial.

O *II V* adjacente é aceito pelo ouvido mesmo ascendentemente, por ser muito marcante e poder funcionar de uma forma independente, mesmo sem a resolução regular

Os *II V's* adjacentes ascendentes funcionam devido ao movimento do baixo por grau conjunto, e também pela marcha harmônica e à força do clichê. Ver ex. 2.

Os *II V's* que se repetem um semitom ou um tom abaixo não pedem maiores justificativas, já que são resoluções de dominantes. Ver ex. 2.

Os *II V's* adjacentes podem sugerir centro tonal implícito mas não estabelece a tonalidade do momento, por não haver expectativa de resolução por uma tônica nova

Os *II V's* adjacentes são usados, também, como clichê interpolado que simplesmente retarda a resolução do *II V* precedente. Ver ex. 1.

Ex. 1

	<i>II</i> Im7	V7/II		SubV7/V	<i>II</i> m7	V7	I7M
	Em7	A7		Ebm7	Ab7		Dm7 G7   C7M

Outros *II V's* adjacentes podem simplesmente aparecer isolados.

Ex. 2

					V7/II	<i>II</i> m7	V7	I7M	
	Dm7	G7		Ebm7	Ab7		Em7 A7		Dm7 G7   C7M

- Os *II V's* adjacentes se encontram nos três primeiros compassos.

c) Acordes diatônicos cromaticamente alterados

Algumas harmonizações podem incluir acordes de estrutura de sétima da dominante que entretanto não são de função dominante. Em tais casos os acordes de sétima da dominante tem o som mais brilhante do que os acordes diatônicos, principalmente quando o movimento do baixo é feito diatonicamente e não há resolução dos dominantes. Este tipo de progressão é formada por acordes de estrutura constante

Ex.

I7	II7	III7	IV7	III7	II7	I7
C7   D7   E7   F7   E7   D7   C7						

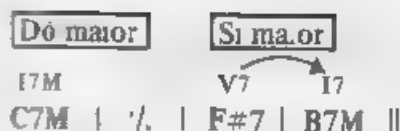
### XXXV Modulação

Modulação é a passagem de uma tonalidade para outra na harmonia de uma música tomando como base o sistema tonal

A modulação ocorre quando não podemos analisar um ou mais acordes dentro da tonalidade primitiva. Os acordes não analisáveis podem ser de empréstimo modal, dominante secundário, auxiliar, estendido, dominante substituto (SubV7), diminutos em geral ou mesmo um acorde diatônico.



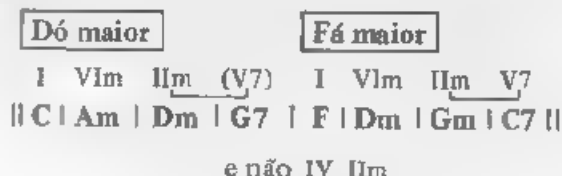
Ex 1



- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior)

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade

Ex 2



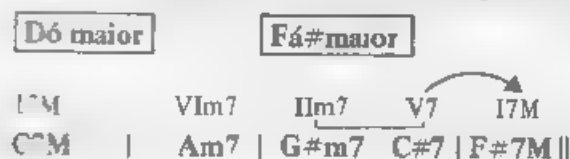
Logo as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações Exemplos.



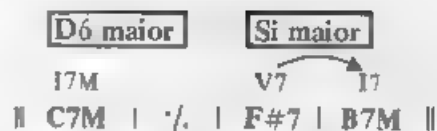
São tres os tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou modulante.

4. **Direta** quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades.

Ex 1 = Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade



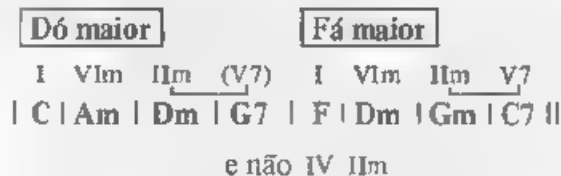
Ex. 1



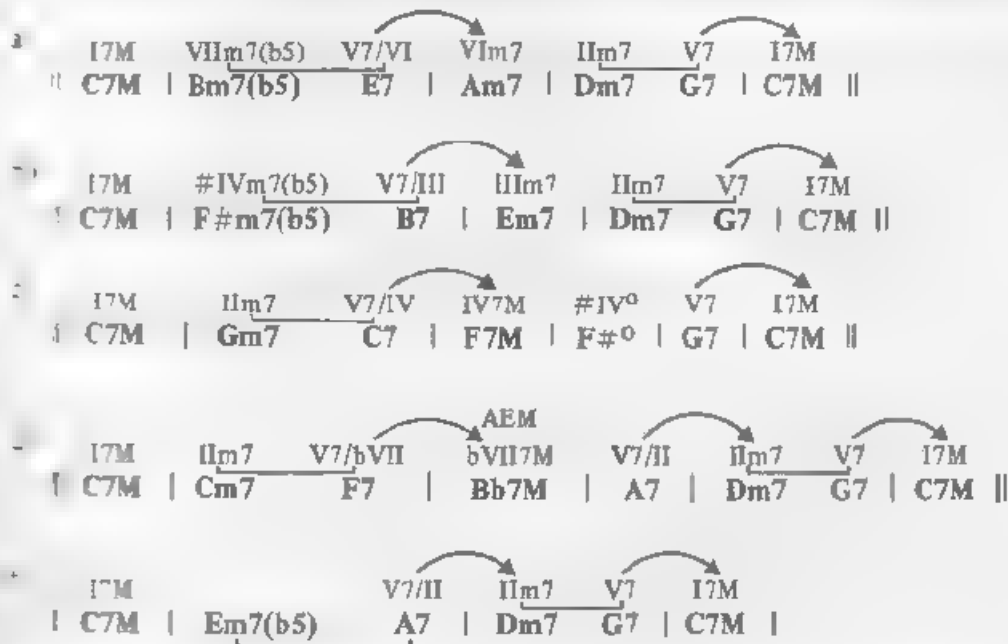
- O B7M visto no exemplo acima não pode ser analisada na tonalidade primitiva (Dó maior)

Outra situação não analisável na tonalidade primitiva é quando dentro de uma progressão ouvimos uma cadência subdominante de uma nova tonalidade

Ex. 2



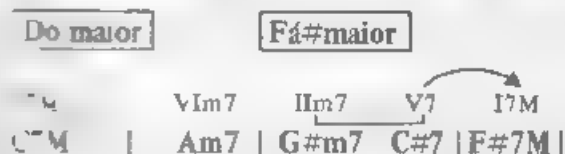
Logo as resoluções passageiras (acordes diatônicos ou de empréstimo modal, preparados por seus dominantes individuais) não são considerados modulações Exemplos



Exemplos de tipos de modulação: direta, por acorde comum ou pivô e transicional ou modulante

Exemplo 1: quando a modulação é feita a partir de qualquer acorde da segunda tonalidade, isto é, indo de uma tonalidade para outra de uma maneira direta, sem que nenhum acorde faça parte de ambas as tonalidades

Exemplo 2: Modulação direta partindo do II grau da segunda tonalidade



Ex. 2 – Modulação direta partindo do I grau do segundo tom.

<b>Dó Maior</b>		<b>Ré Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7	I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7      V7      I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Am7	D <sup>7</sup> M	Bm7	Em7      A7   D <sup>7</sup> M

B) *Modulação por acorde comum ou pivô.* é quando se passa da primeira para a segunda tonalidade usando acordes comuns e possíveis de serem analisados em ambas as tonalidades

1) Modulação por acorde comum, diatônico em ambas as tonalidades:

<b>Dó Maior</b>		<b>Sol Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	II <sup>m</sup> 7	(V7)	VI <sup>m</sup> 7	V7/V      I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Dm7	G7	Am7	D7   G <sup>7</sup> M

- O acorde Am7 ao mesmo tempo que é um acorde diatônico à tonalidade de Dó maior (VI<sup>m</sup>7) é também II<sup>m</sup>7 da nova tonalidade de Sol maior.

2) Modulação por acorde comum não diatônico em uma ou ambas tonalidades:

a) Por acorde de empréstimo modal

<b>Dó Maior</b>		<b>Sol Maior</b>		<b>Dó Maior</b>	
I <sup>7</sup> M	AEM	I <sup>7</sup> M	AEM	I <sup>7</sup> M	II <sup>m</sup> 7
bVI <sup>7</sup> M	bII <sup>7</sup> M	bVI <sup>7</sup> M	bII <sup>7</sup> M	G <sup>7</sup> M	Bm7
C <sup>7</sup> M	Ab <sup>7</sup> M	C <sup>7</sup> M	Ab <sup>7</sup> M	G <sup>7</sup> M	Bm7   C <sup>7</sup> M   %

- O acorde de Ab<sup>7</sup>M e o bVI<sup>7</sup>M na primeira tonalidade (Dó maior) e bII<sup>7</sup>M na segunda tonalidade (Sol maior).

b) Por dominante secundário

<b>Dó Maior</b>		<b>Sol Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7(b5)	V7/V	VI <sup>m</sup> 7	V7/V      I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Bm7(b5)	E7	Am7	D7   G <sup>7</sup> M

c) Por dominante substituto

<b>Dó Maior</b>		<b>Solb Maior</b>		
I <sup>7</sup> M	VI <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7	(V7)	I <sup>7</sup> M
C <sup>7</sup> M	Am7	Dm7	G7	G <sup>b</sup> 7M

- O acorde de G7 é ao mesmo tempo SubV7 de Sol bemol maior e V7 da primeira tonalidade

1) Por  $\#IVm7(b5)$

**Dó Maior** **Sol Maior** :  $VII m7(b5)$

$II m7$   $V7$   $\#IV m7(b5)$   $I7M$   
 ||  $Dm7$  |  $G7$  |  $F\#m7(b5)$  |  $G7M$  |

- O acorde  $F\#m7(b5)$  é  $\#IV m7(b5)$  na tonalidade de Dó maior e  $VII m7(b5)$  na tonalidade de Sol maior.

e) Por acorde diminuto

Ex. 1 **Dó Maior** **Fá# Menor** :  $VII^o$

$I7M$   $IV7M$   $IV^o$   $Im7$   
 ||  $C7M$  |  $F7M$  |  $F^o$  |  $F\#m7$

Ex. 2 **Dó Maior** **Sol Maior** :  $VII^o$

$I7M$   $IV7M$   $\#IV^o$   $I7M$   
 ||  $C7M$  |  $F7M$  |  $F\#^o$  |  $G7M$

Ex. 3 **Dó Maior** **Dó# Menor** :  $VII^o$

$I7M$   $I^o$   $Im7$   
 ||  $C7M$  |  $C^o$  |  $C\#m7$

C) Modulação transicional ou marcha harmônica modulante

Consiste de uma série de pequenas modulações. Cada modulação componente recebe a denominação de módulo. Os módulos se repetem por intervalos iguais até chegarem à tonalidade desejada.

Ex. 1

**Dó Maior** AEM **Réb Maior**

$I7M$   $II m7$   $(V7/III)$   $IV m7$   $(V7/bII)$   $II m7$   $(V7/II)$   $II m7$   $V7$   $I7M$   
 ||  $C7M$  |  $F\#m7$  |  $B7$  |  $Fm7$  |  $Bb7$  |  $Em7$  |  $A7$  |  $Ebm7$  |  $Ab7$  |  $Db7M$  ||

Ex. 2

**Dó Maior** **Ré Maior**  $II m7$

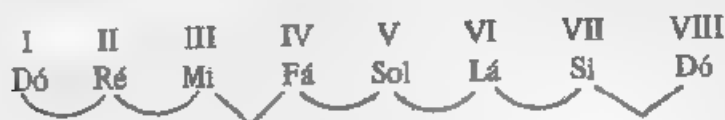
$I7M$   $Sub V7/II$   $II m7$   $Sub V7/II$   $III m7$   $Sub V7$   $I7M$   
 ||  $C7M$  |  $G\#m7$  |  $G7$  |  $F\#m7$  |  $F7$  |  $Em7$  |  $Eb7$  |  $D7M$

- No exemplo acima os módulos estão indicados por uma chave (———). Observe nos módulos a presença constante de acordes de sétima da dominante.

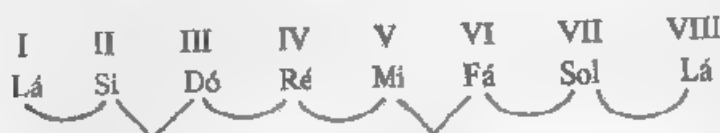
## 1) Modo

Os modos são caracterizados de acordo com os intervalos de tons e semitons entre os graus.

## Ex. 1 – Modo Iônico (maior)



## Ex. 2 – Modo Eólio (menor natural)



## A) Naturais

## a) Os modos com nomes gregos (formados pelas sete notas naturais)

- 1) Iônico – Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó
- 2) Dórico Ré Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré
- 3) Frígio Mi Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi
- 4) Lídio – Fá Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá
- 5) Mixolídio – Sol Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol
- 6) Eólio – Lá Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá
- 7) Lócrio – Si Dó Ré Mi Fá Sol Lá Si

- Os modos iônico, lídio e mixolídio são maiores e o dórico frígio, eólio e lócrio são menores
- Quando se diz Dó lídio se quer dizer que esta escala, embora começando com a nota Dó, tem os mesmos intervalos do modo lídio.

## b) Os modos pentatônicos (cinco notas naturais)

- 1) Dó Ré Mi Sol Lá Dó
- 2) Ré Mi Sol Lá Dó Ré
- 3) Mi Sol Lá Dó Ré Mi
- 4) Sol Lá Dó Ré Mi Sol
- 5) Lá Dó Ré Mi Sol Lá

- Os modos pentatônicos de Dó (1) e Lá (5) são os mais usados.

## B) Folclóricos

Usados pelos diversos povos, por exemplo, o modo nordestino:

Dó Ré Mi Fá# Sol Lá Sib Dó

## Sintéticos

De criação artificial. Por exemplo: mixolídio b9 ou b13 etc (ver pág 343 e 345).

- Não se deve confundir escalas modais com as escalas dos acordes, onde se usa o nome dos modos apenas para que se possa associar a gama de notas da escala dos acordes, já que estas coincidem com os diversos modos. Exemplo: em Dó maior o Dm7 é o IIm7 (escala de acordes associada ao modo dórico). No modo dórico o Dm7 teria de ser um acorde de função tônica o que não acontece com o IIm7.
- A característica básica da harmonia modal é a não resolução do tritono com expectativa.

## 2) Ocorrências no modalismo

A harmonia modal pode ter o caráter.

### a) Puro

Formada apenas por acordes diatônicos a um determinado modo.

### b) Misto

- 1) Com outros modos (dórico e mixolídio etc.)
- 2) Com o tonalismo.

É bastante comum vermos músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo ou Milton Nascimento com estas características.

- Acordes diatônicos aos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio.
- Para que as harmonias desses modos tenham "o sabor" modal, devem-se levar em conta as seguintes características:
  - não resolução do tritono com expectativa,
  - acordes diatônicos;
  - notas e acordes característicos,
  - acordes evitados.
- Essas regras são sugeridas não para evitar sonoridades "estranhas", mas apenas para evitar o som tonal maior e menor e enfatizar o som modal.

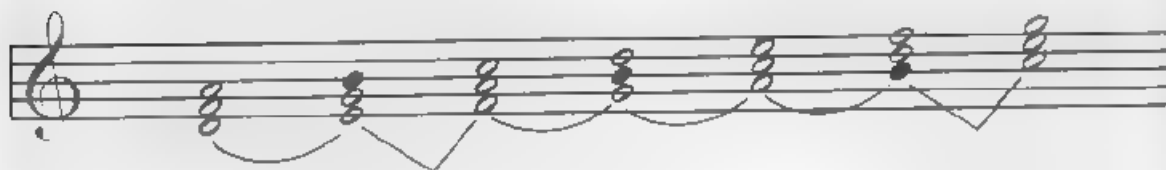
### 3.1.1) Iônico

- As tríades e tétrades diatônicas encontradas no modo iônico são as mesmas do modo maior e já estudadas nas págs. 92 e 93.
- No modo iônico não tem nota característica e para que seja enfatizado o sabor modal iônico é importante observar a não resolução do tritono com expectativa.

## B) Modo Dórico

### a) Tríades

I <sup>m</sup>	II <sup>m</sup>	bIII	IV	V <sup>m</sup>	VI <sup>0</sup>	bVII
D <sup>m</sup>	E <sup>m</sup>	F	G	A <sup>m</sup>	B <sup>0</sup>	C



### b) Tétrades

I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7	bIII7 <sup>M</sup>	IV7	V <sup>m</sup> 7	VI <sup>m</sup> 7(b5)	bVII7 <sup>M</sup>
D <sup>m</sup> 7	E <sup>m</sup> 7	F7 <sup>M</sup>	G7	A <sup>m</sup> 7	B <sup>m</sup> 7(b5)	C7 <sup>M</sup>



- As notas em preto são notas características
- Da mesma maneira que ocorre na tonalidade menor, os graus são analisados tomando como base a escala do modo iônico maior.

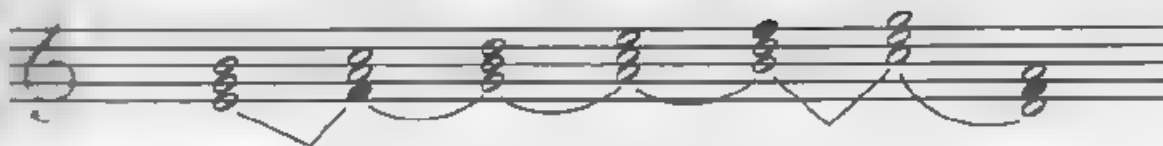
Nota característica: 6

- Tríades cadenciais características. II<sup>m</sup> e IV (evitar VI<sup>0</sup>)
- Acordes (tétrades) cadenciais características. II<sup>m</sup>7, IV7 e bVII7<sup>M</sup>. Evitar VI<sup>m</sup>7(b5).
- O IV7 deve ser usado com certo cuidado, pois pode facilmente levar ao tom básico maior. Por exemplo, se for para o bVII7<sup>M</sup>. É muito comum a cadência I<sup>m</sup>7 IV7 I<sup>m</sup>7. Neste caso trata-se de uma cadência com sabor modal dórico.

### C) Modo Frígio

#### a) Tríades

I <sup>m</sup>	bII	bIII	IV <sup>m</sup>	V <sup>o</sup>	bVI	bVII <sup>m</sup>
Em	F	G	Am	B <sup>o</sup>	C	Dm



#### b) Tétrades

I <sup>m7</sup>	bII <sup>7M</sup>	bIII <sup>7</sup>	IV <sup>7</sup>	V <sup>m7(b5)</sup>	bVI <sup>7M</sup>	bVII <sup>m7</sup>
Em <sup>7</sup>	F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>7</sup>	B <sup>m7(b5)</sup>	C <sup>7M</sup>	D <sup>m7</sup>



Nota característica: b2

- Tríades cadenciais características. bII, bVII<sup>m</sup> (evitar V<sup>o</sup>).
- Tétrades cadenciais características bII<sup>7M</sup>, bVII<sup>m7</sup> (evitar V<sup>m7(b5)</sup>, bIII<sup>7</sup>) Obs : o bIII<sup>7</sup>, mesmo contendo a nota característica, tende a impor a tonalidade básica maior, devendo ser evitado

### D) Modo Lídio

#### a) Tríades

I	II <sup>m</sup>	III <sup>m</sup>	#IV <sup>o</sup>	V	VI <sup>m</sup>	VII <sup>m</sup>
■	G <sup>m</sup>	A <sup>m</sup>	B <sup>o</sup>	C	D <sup>m</sup>	E <sup>m</sup>



#### b) Tétrades

I <sup>7M</sup>	II <sup>7</sup>	III <sup>m7</sup>	#IV <sup>m7(b5)</sup>	V <sup>7M</sup>	VI <sup>m7</sup>	VII <sup>m7</sup>
F <sup>7M</sup>	G <sup>7</sup>	A <sup>m7</sup>	B <sup>m7(b5)</sup>	C <sup>7M</sup>	D <sup>m7</sup>	E <sup>m7</sup>



Nota característica: #4

- Tríades cadenciais características. II e VII<sup>m</sup> (evitar #IV<sup>o</sup>)
- Tétrades cadenciais características. II<sup>7</sup>, V<sup>7M</sup>, VII<sup>m7</sup>. Evitar #IV<sup>m7(b5)</sup>.



## E) Modo Mixolídio

### a) Tríades

I	II <sup>m</sup>	III <sup>o</sup>	IV	V <sup>m</sup>	VI <sup>m</sup>	bVII
G	Am	B <sup>o</sup>	C	Dm	Em	F

### b) Tétrades

I7	II <sup>m</sup> 7	III <sup>m</sup> 7(b5)	IV7 <sup>M</sup>	V <sup>m</sup> 7	VI <sup>m</sup> 7	bVII7 <sup>M</sup>
G7	Am7	Bm7(b5)	C7 <sup>M</sup>	Dm7	Em7	F7 <sup>M</sup>

Nota característica: b7

- Tríades cadenciais características: V<sup>m</sup>, bVII (evitar III<sup>o</sup>).
- Tétrades cadenciais características: I7, V<sup>m</sup>7 e bVII7<sup>M</sup>. Evitar III<sup>m</sup>7(b5). Obs: O I7 deve ser tratado com cuidado, pois indo para IV7<sup>M</sup> soa como V7 do I7<sup>M</sup>.

## F) Modo Eólio

### a) Tríades

I <sup>m</sup>	II <sup>o</sup>	bIII	IV <sup>m</sup>	V <sup>m</sup>	bVI	bVII
Am	B <sup>o</sup>	C	Dm	Em	F	G

### b) Tétrades

I <sup>m</sup> 7	II <sup>m</sup> 7(b5)	bIII7 <sup>M</sup>	IV <sup>m</sup> 7	V <sup>m</sup> 7	VI7 <sup>M</sup>	bVII7
Am7	Bm7(b5)	C7 <sup>M</sup>	Dm7	Em7	F7 <sup>M</sup>	G7

- Este modo é normalmente identificado como menor natural (ver pág 94). É usado no tonalismo juntamente com a menor harmônica e melódica. Entretanto numa composição que contenha harmonia exclusivamente do modo eólio, esta terá o sabor modal eólio bem mais do que uma simples tonalidade menor.

Nota característica: b6

- Tríades cadenciais características: IV<sup>m</sup>, bVI (evitar II<sup>o</sup>).
- Tétrades cadenciais características: IV<sup>m</sup>7, bVI7<sup>M</sup>, bVII7. Evitar II<sup>m</sup>7(b5). Obs.: As cadências no modo eólio para terem o "sabor" modal e preciso que sejam usadas em contexto modal diatônico, pois do contrário, seriam apenas cadências de subdominantes menores naturais de uso corrente na harmonia tonal.

## G) Modo Lócrio

### a) Tríades

1º	bII	bIIIm	IVm	bV	bVI	bVIIIm
Bº	C	Dm	Em	F	G	Am



### b) Tétrades

Im 7(b5)	bII7M	bIIIm7	IVm7	bV 7M	bVI7	bVIIIm7
Bm7(b5)	C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7



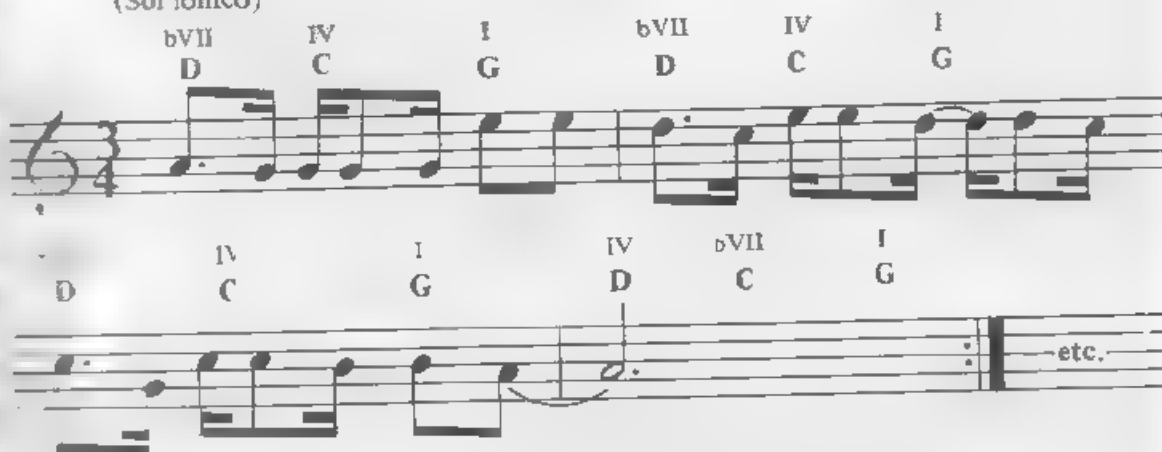
Notas características b2 e b6

- São pouco comuns músicas no modo lócrio, pois além de conterem duas notas características, o I grau é uma tríade diminuta ou um acorde menor com sétima e quinta diminuta.

## 4) Exemplos de músicas populares em alguns modos

### a) Modo Iônico

Ex Primeira parte de Cravo e Canela, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (Sol iônico)



### - Modo Dórico

Ex Parte de Arrastão, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes (Lá dórico)



c) Modo Mixolídio

Ex.: Primeira parte de Upa Neguinho, de Edu Lobo e G. F. Guarnien (Ré mixolídio).

Chords:  $I_6^6$  D $_9$ , Vm7 Am7,  $I_6^6$  D $_9$ , Vm7 Am7,  $I_6^6$  D $_9$ , Vm7 Am7,  $I_6^6$  D $_9$ , Vm7 Am7.

Ex. 2 Procissão, de Gilberto Gil (Dó mixolídio).

Chords:  $I$  C,  $bVII$  Bb,  $I$  C,  $IV$  F,  $I$  C,  $IV$  F,  $I$  C,  $IV$  F,  $I$  C,  $bVII$  Bb,  $IV$  F,  $I$  C.

d) Modo Eólio

Ex.: Pra não dizer que não falei de flores, de Geraldo Vandré (Mi eólio)

Two staves of musical notation in 3/4 time. The first staff contains a melodic line with a repeat sign at the end. Above the staff, the chords Im, Am, bVII G, and Im Am are indicated. The second staff continues the melodic line, also ending with a repeat sign and the word "etc." above it. Above this staff, the chords bVII G and Im Am are indicated.

e) Modo Lídio b7

Ex.: Gravidade, de Castano Veloso (Dó lídio b7)

Three staves of musical notation in 3/4 time. The first staff shows a melodic line with a repeat sign at the end. Above it, the chords I7 C7 and II7 D7 are indicated. The second staff continues the melodic line, also ending with a repeat sign. Above it, the chord II7 D7 is indicated. The third staff shows a bass line with a repeat sign at the end, featuring a curved line connecting the first and last notes.

### XXXVII Exercícios

Escreva nos parenteses as cifras correspondentes aos graus e tonalidades indicados

#### 1) IIm7 ou IIm7(b5)

- |                          |                  |                   |
|--------------------------|------------------|-------------------|
| a) Sib maior ( Cm7 )     | b) Mib maior ( ) | c) Fá# maior ( )  |
| d) Láb maior ( )         | e) Dó# menor ( ) | f) Fá# menor ( )  |
| g) Mib menor ( Fm7(b5) ) | h) Si menor ( )  | i) Sol# menor ( ) |

#### 2) IIIm7 ou bIIIm7

- |                      |                 |                  |
|----------------------|-----------------|------------------|
| a) Mi maior ( G#m7 ) | b) M1 menor ( ) | c) Sib maior ( ) |
| d) Dó# menor ( E7M ) | e) Si menor ( ) | f) Láb maior ( ) |
| g) Solb maior ( )    | h) Fá menor ( ) | i) Fá# menor ( ) |

#### 3) IV7M ou IVm7

- |                       |                  |                 |
|-----------------------|------------------|-----------------|
| a) Fá maior ( Bb7M )  | b) Sib maior ( ) | c) Ré menor ( ) |
| d) Dó# menor ( F#m7 ) | e) Láb maior ( ) | f) Si menor ( ) |
| g) Mib maior ( )      | h) Mib menor ( ) | i) Ré maior ( ) |

#### 4) V7

- |                      |                     |                  |
|----------------------|---------------------|------------------|
| a) Réb maior ( Ab7 ) | b) Mib maior ( )    | c) Dó# menor ( ) |
| d) Láb maior ( )     | e) Sol menor ( D7 ) | f) Fá menor ( )  |
| g) Sib maior ( )     | h) Fá# maior ( )    | i) Mi maior ( )  |

#### 5) V7(13) ou V7(b9)

- |                        |                  |                  |
|------------------------|------------------|------------------|
| a) Lá maior ( E7(13) ) | b) Dó# menor ( ) | c) Sib maior ( ) |
| d) Mi menor ( B7(b9) ) | e) Si maior ( )  | f) Láb maior ( ) |
| g) Sol# menor ( )      | h) Fá# menor ( ) | i) Dó menor ( )  |

#### 6) VIIm7 ou bVIIm7

- |                      |                  |                  |
|----------------------|------------------|------------------|
| a) Lá maior ( F#m7 ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )  |
| d) Dó menor ( Ab7M ) | e) Sol menor ( ) | f) Dó menor ( )  |
| g) Sib maior ( )     | h) Mib maior ( ) | i) Láb maior ( ) |

#### 7) SubV7

- |                     |                 |                  |
|---------------------|-----------------|------------------|
| a) Lá maior ( Bb7 ) | b) Fá menor ( ) | c) Ré maior ( )  |
| d) Sib maior ( )    | e) Fá maior ( ) | f) Mib maior ( ) |
| g) Ré menor ( Eb7 ) | h) Mi maior ( ) | i) Lá menor ( )  |

#### 8) V7/II

- |                    |                  |                   |
|--------------------|------------------|-------------------|
| a) Dó maior ( A7 ) | b) Láb maior ( ) | c) Sol menor ( )  |
| d) Fá menor ( D7 ) | e) Sib maior ( ) | f) Sol# menor ( ) |
| g) Lá menor ( )    | h) Fá maior ( )  | i) Ré maior ( )   |

#### 9) V7/III ou V7/bIII

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Mi maior ( D#7 ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )  |
| d) Mi menor ( D7 )  | e) Sib maior ( ) | f) Lá maior ( )  |
| g) Fá maior ( )     | h) Lá menor ( )  | i) Fá# menor ( ) |

10) V7/IV

a) Dó maior ( C7 )	b) Ré menor ( )	c) Mi maior ( )
d) Láb maior ( )	e) Fá #menor ( )	f) Si menor ( )
g) Sol menor ( G7 )	h) Solb maior ( )	i) Réb maior ( )

11) V7/V

a) Mi maior ( F#7 )	b) Réb maior ( )	c) Mib maior ( )
d) Si menor ( C#7 )	e) Sib maior ( )	f) Mi menor ( )
g) Fá# menor ( )	h) Mib menor ( )	i) Lá maior ( )

12) V7/VI ou V7/bVI

a) Mi menor ( G7 )	b) Ré maior ( )	c) Sib maior ( )
d) Sib menor ( )	e) Lá maior ( )	f) Si menor ( )
g) Sol maior ( B7 )	h) Si maior ( )	i) Dó maior ( )

13) V7/bII

a) Ré maior ( Bb7 )	b) Mib maior ( )	c) Sib menor ( )
d) Fá menor ( Db7 )	e) Sol menor ( )	f) Dó maior ( )
g) Mi menor ( )	h) Láb maior ( )	i) Lá maior ( )

14) V7/bVII

a) Dó maior ( F7 )	b) Réb maior ( )	c) Mib maior ( )
d) Sib maior ( )	e) Ré menor ( )	f) Si menor ( )
g) Fá menor ( Bb7 )	h) Sol menor ( )	i) Láb maior ( )

15) #IVm7(b5)

a) Dó maior ( F#m7(b5) )	b) Sol maior ( )	c) Réb maior ( )
d) Si maior ( )	e) Sib maior ( )	f) Lá maior ( )
g) Ré maior ( )	h) Fá maior ( )	i) Mib maior ( )

16) SubV7/I

a) Fá maior ( Gb7 )	b) Dó maior ( )	c) Ré maior ( )
d) Mi menor ( F7 )	e) Sol maior ( )	f) Lá menor ( )
g) Láb maior ( )	h) Fá#menor ( )	i) Si maior ( )

17) SubV7/II

a) Dó maior ( Eb7 )	b) Ré maior ( )	c) Sib maior ( )
d) Láb maior ( )	e) Sol maior ( )	f) Mib maior ( )
g) Réb maior ( )	h) Mi menor ( G7 )	i) Sol#menor ( )

18) SubV7/IV

a) Mi maior ( Bb7 )	b) Ré menor ( Ab7 )	c) Sol menor ( )
d) Si maior ( )	e) Fá maior ( )	f) Sib maior ( )
g) Dó maior ( )	h) Réb maior ( )	i) Fá#menor ( )

19) SubV7/V

a) Lá menor ( F7 )	b) Sol menor ( )	c) Si maior ( )
d) Láb maior ( )	e) Sib maior ( )	f) Dó#menor ( )
g) Fá menor ( Db7 )	h) Ré maior ( )	i) Dó menor ( )

20) SubV7/III ou SubV7/bIII

- |                     |                 |                 |
|---------------------|-----------------|-----------------|
| a) Lá menor ( Db7 ) | b) Ré menor ( ) | c) Mi maior ( ) |
| d) Lá♭ menor ( )    | e) Si maior ( ) | f) Si menor ( ) |
| g) Dó maior ( F7 )  | h) Fá menor ( ) | i) Dó menor ( ) |

21) SubV7/VI ou SubV7/bVI

- |                     |                  |                   |
|---------------------|------------------|-------------------|
| a) Dó maior ( Bb7 ) | b) Ré menor ( )  | c) Mi menor ( )   |
| d) Si menor ( Ab7 ) | e) Fá maior ( )  | f) Sol♭ maior ( ) |
| g) Lá♭ maior ( )    | h) Fá# menor ( ) | i) Sol maior ( )  |

22) #Iº

- |                     |                 |                  |
|---------------------|-----------------|------------------|
| a) Dó maior ( C#º ) | b) Ré maior ( ) | c) Mi♭ maior ( ) |
| d) Lá maior ( )     | e) Si maior ( ) | f) Ré♭ maior ( ) |
| g) Sol maior ( )    | h) Mi maior ( ) | i) Lá♭ maior ( ) |

23) #IIº

- |                      |                  |                  |
|----------------------|------------------|------------------|
| a) Sib maior ( )     | b) Lá♭ maior ( ) | c) Reb maior ( ) |
| d) Sol maior ( A#º ) | e) Mi maior ( )  | f) Ré♭ maior ( ) |
| g) Dó maior ( )      | h) Ré maior ( )  | i) Lá♭ maior ( ) |

24) bIIIº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Ebº ) | b) Ré maior ( )  | c) Si maior ( )  |
| d) Lá♭ maior ( )    | e) Sib maior ( ) | f) Sol maior ( ) |
| g) Mi maior ( )     | h) Mi♭ maior ( ) | i) Lá menor ( )  |

25) IVº

- |                    |                  |                  |
|--------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Fº ) | b) Sib maior ( ) | c) Lá♭ maior ( ) |
| d) Ré maior ( )    | e) Mi maior ( )  | f) Si maior ( )  |
| g) Lá maior ( )    | h) Ré♭ maior ( ) | i) Fá maior ( )  |

26) Vº

- |                      |                  |                  |
|----------------------|------------------|------------------|
| a) Sib maior ( )     | b) Lá menor ( )  | c) Dó menor ( )  |
| d) Ré menor ( )      | e) Si maior ( )  | f) Sol menor ( ) |
| g) Ré♭ maior ( Abº ) | h) Lá♭ maior ( ) | i) Ré♭ maior ( ) |

27) #IVº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Lá♭ maior ( )    | b) Sib maior ( ) | c) Ré♭ maior ( ) |
| d) Sol maior ( )    | e) Lá maior ( )  | f) Si maior ( )  |
| g) Dó maior ( F#º ) | h) Mi♭ maior ( ) | i) Mi menor ( )  |

28) #Vº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Si maior ( )     | b) Mi maior ( )  | c) Lá maior ( )  |
| d) Ré maior ( A#º ) | e) Dó maior ( )  | f) Sol maior ( ) |
| g) Fá maior ( )     | h) Sib maior ( ) | i) Ré♭ maior ( ) |

29) VIº

- |                     |                  |                  |
|---------------------|------------------|------------------|
| a) Lá menor ( F#º ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )  |
| d) Mi menor ( )     | e) Dó menor ( )  | f) Mi♭ menor ( ) |
| g) Sol menor ( )    | h) Fá# menor ( ) | i) Lá♭ maior ( ) |

30) VIIº

- |                    |                  |                  |
|--------------------|------------------|------------------|
| a) Dó menor ( Bº ) | b) Ré menor ( )  | c) Mi menor ( )  |
| d) Si menor ( )    | e) Sol menor ( ) | f) Sib menor ( ) |
| g) Lá menor ( )    | h) Fá# menor ( ) | i) Mi menor ( )  |

31) VIIIm7(b5)

- |                         |                  |                  |
|-------------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Bm7(b5) ) | b) Si maior ( )  | c) Ré maior ( )  |
| d) Lá maior ( )         | e) Sib maior ( ) | f) Lab maior ( ) |
| g) Réb maior ( )        | h) Mi maior ( )  | i) Réb maior ( ) |

32) IIIº

- |                     |                  |                   |
|---------------------|------------------|-------------------|
| a) Lá menor ( C#º ) | b) Si menor ( )  | c) Ré menor ( )   |
| d) Sol# menor ( )   | e) Fá# menor ( ) | f) Fá menor ( )   |
| g) Sib menor ( )    | h) Sol menor ( ) | i) Sol# menor ( ) |

33) IIm7 V7/II ou IIm7(b5) V7/II

- |                            |                         |                  |
|----------------------------|-------------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Em7(b5) A7 ) | b) Si menor ( )         | c) Ré menor ( )  |
| d) Lá menor ( )            | e) Lá maior ( )         | f) Sol menor ( ) |
| g) Réb maior ( )           | h) Sib maior ( Dm7 G7 ) | i) Lab maior ( ) |

34) IIm7 V7/III ou IIm7 V7/bIII

- |                            |                  |                  |
|----------------------------|------------------|------------------|
| a) Fá maior ( Bm7(b5) E7 ) | b) Lá maior ( )  | c) Si maior ( )  |
| d) Sol menor ( Cm7 F7 )    | e) Sib maior ( ) | f) Lab maior ( ) |
| g) Sol# menor ( )          | h) Lá menor ( )  | i) Ré maior ( )  |

35) IIm7 V7/VI ou IIm7 V7/bVI

- |                            |                  |                          |
|----------------------------|------------------|--------------------------|
| a) Dó maior ( Bm7(b5) E7 ) | b) Ré maior ( )  | c) Mi menor ( )          |
| d) Sib maior ( )           | e) Fá# menor ( ) | f) Sol menor ( Fm7 Bb7 ) |
| g) Mi maior ( )            | h) Lab maior ( ) | i) Lá maior ( )          |

36) IIm7 V7/bII

- |                          |                  |                  |
|--------------------------|------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Ebm7 Ab7 ) | b) Sib maior ( ) | c) Sol menor ( ) |
| d) Fá# menor ( )         | e) Lá menor ( )  | f) Si menor ( )  |
| g) Ré menor ( Fm7 Bb7 )  | h) Fá menor ( )  | i) Sol maior ( ) |

37) IIm7 V7/bVII

- |                         |                        |                 |
|-------------------------|------------------------|-----------------|
| a) Sol menor ( Gm7 C7 ) | b) Si menor ( Bm7 E7 ) | c) Lá maior ( ) |
| d) Mi maior ( )         | e) Si maior ( )        | f) Dó maior ( ) |
| g) Fá# menor ( )        | h) Lá menor ( )        |                 |

38) IIm7 SubV7/IV ou IIm7(b5) SubV7/IV

- |                         |                             |                  |
|-------------------------|-----------------------------|------------------|
| a) Dó maior ( Gm7 Gb7 ) | b) Ré maior ( )             | c) Si menor ( )  |
| d) Lá maior ( )         | e) Dó menor ( Gm7(b5) Gb7 ) | f) Sib maior ( ) |
| g) Mi menor ( )         | h) Lab maior ( )            | i) Réb maior ( ) |



**PARTE 3**  
**FORMAÇÃO DOS ACORDES ATRAVÉS DA**  
**VISUALIZAÇÃO DOS INTERVALOS NO BRAÇO**  
**DO VIOLÃO OU GUITARRA**

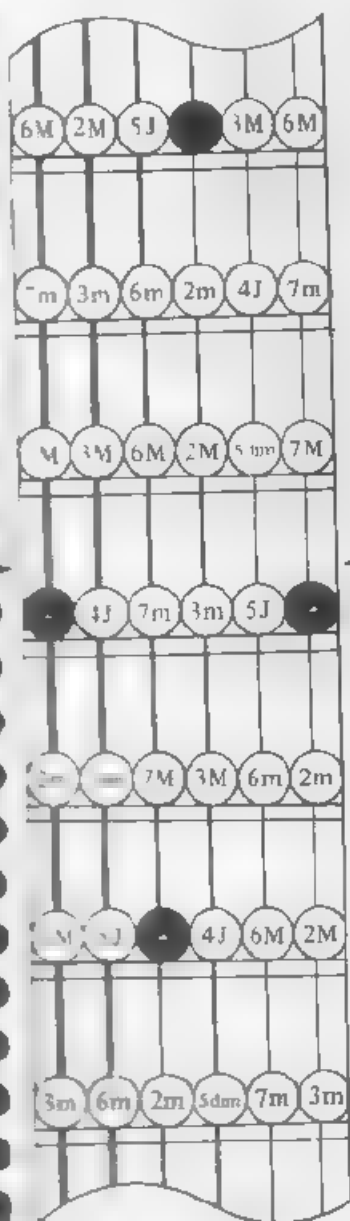
Quando emitimos dois sons o que na realidade estamos ouvindo é um intervalo musical, não importando, no sentido relativo, quais sejam as duas notas envolvidas. Assim, um intervalo de terça maior ao ouvido humano, apresenta-se com a mesma sonoridade, seja ele tocado de Dó a Mi, seja de M a Sol#. Assim sendo, os intervalos poderão ser identificados no braço do violão de acordo com a posição formada pelos dedos (acorde), independente da região onde esteja sendo tocado. Assim, qualquer nota pode ser considerada a tônica de uma escala ou a fundamental de um acorde, e todas as outras notas estarão relacionadas à primeira formando intervalos.

# I - Intervalos no braço do violão ou guitarra

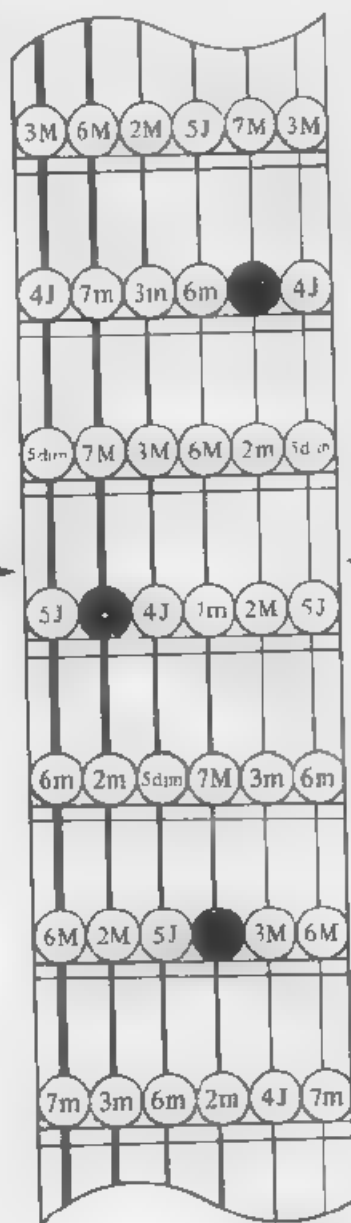
a) Gráfico dos intervalos no braço do violão ou guitarra, com a fundamental do acorde ou tônica da escala nas diversas cordas.

- Fundamental ou tônica

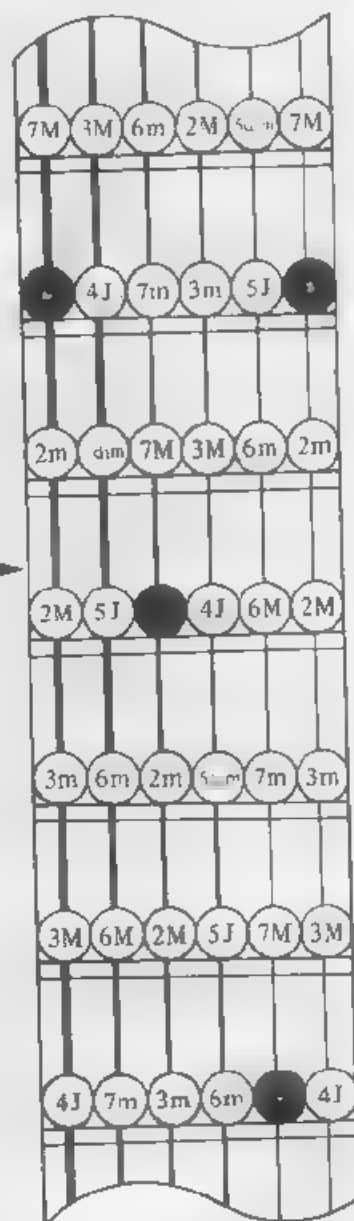
a.1) Nas 6ª e 1ª cordas



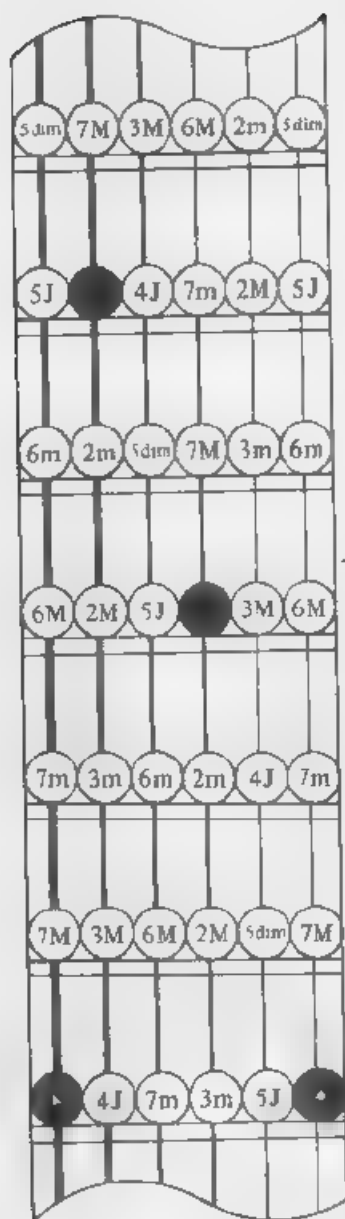
a.2) Na 5ª corda



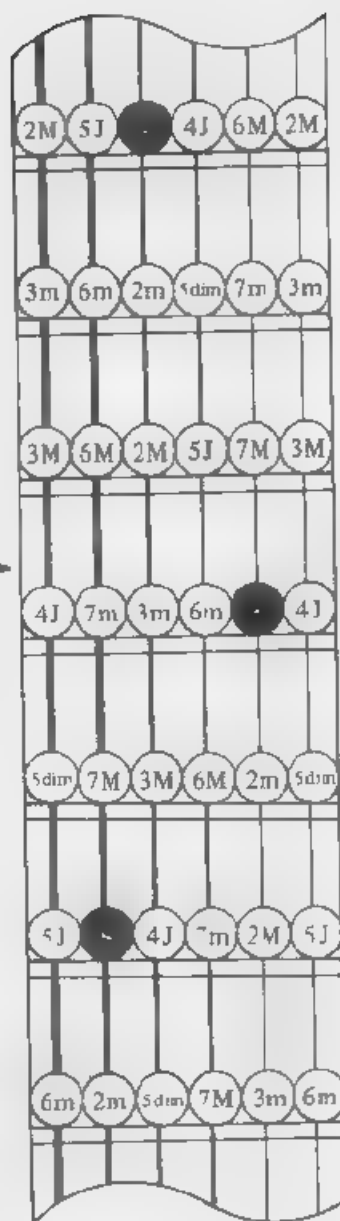
a.3) Na 4ª corda



a.4) Na 3ª corda



a.5) Na 2ª corda



Estes gráficos representam trechos do braço do violão com suas seis cordas, trastes e casas, estando a sexta corda situada do lado esquerdo

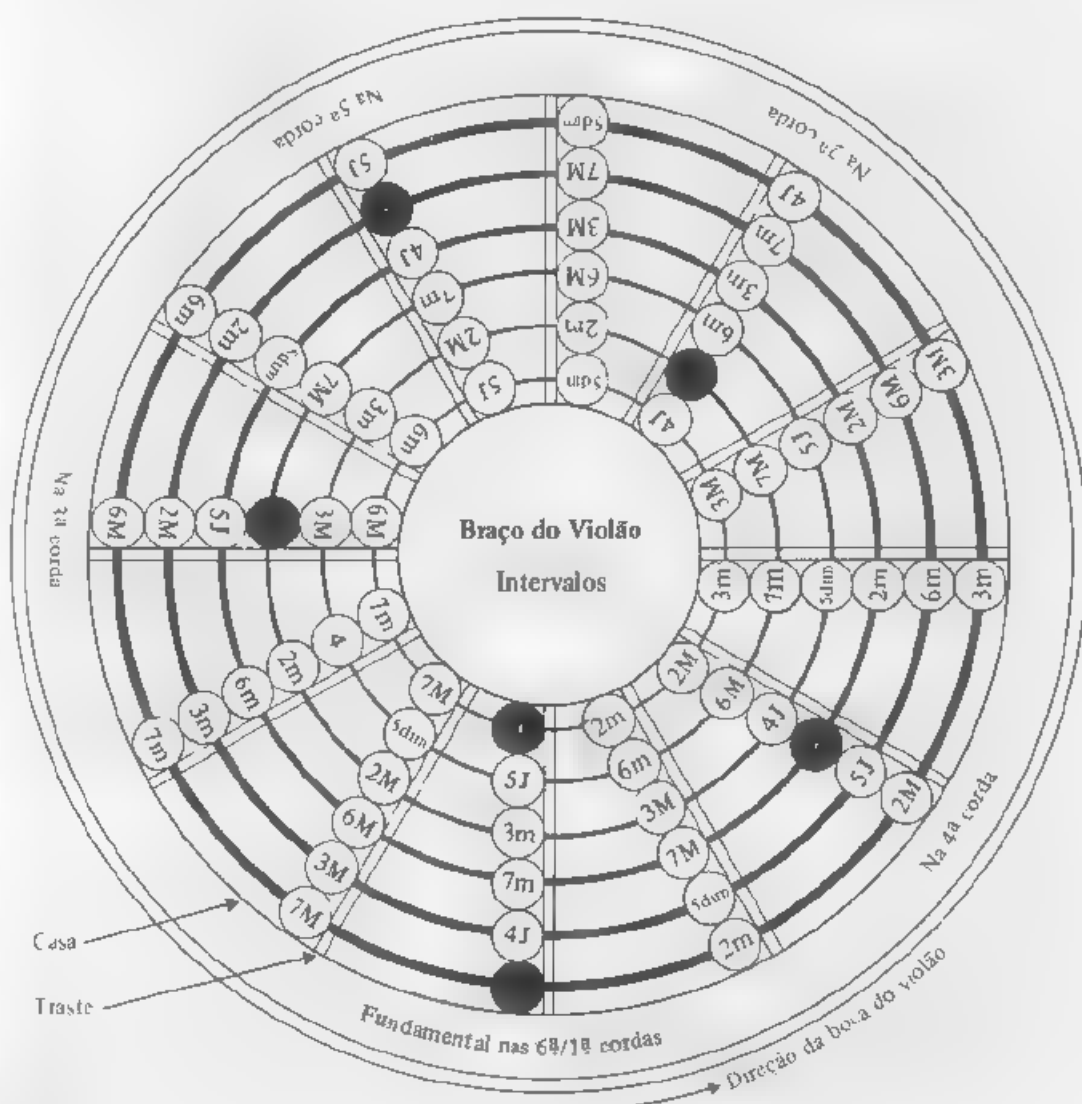
São apresentados cinco gráficos para facilitar a identificação dos intervalos nos estudos (mais adiante) da formação dos acordes conforme a posição da sua fundamta. nas diversas cordas. Observe que as cordas do violão são afinadas com intervalos de 4ª justa de uma para outra, exceção feita entre a 3ª e 2ª corda cujo intervalo é de 3ª maior.

b) Disco representando o braço do violão.

Os cinco gráficos apresentados no item "a" podem ser condensados num único, sob a forma de um disco, onde a 6ª corda está situada externamente.

Este gráfico é apresentado sob a forma circular para permitir um sentido de continuidade ao longo do braço do violão, já que numa mesma corda a mesma nota é encontrada 12 trastes (casas) acima.

Este disco será melhor utilizado na prática se tirar uma cópia, recortá-la e plastificá-la, para permitir o seu manuseio separadamente.



c) Simbologia usada nos gráficos

SÍMBOLOS	INTERVALOS / INTERVALOS ENARMÔNICOS
•	Tônica ou Fundamental
2m	2ª menor / 9ª menor
2M	2ª maior / 9ª maior
3m	3ª menor / 9ª aum
3M	3ª maior
4J	4ª justa / 11ª justa
5dim	5ª dim / 11ª aum
5J	5ª justa
6m	6ª menor / 13ª menor / 5ª aum
6M	6ª maior / 13ª maior / 7ª dim
7m	7ª menor
7M	7ª maior

• Leia, também, quadro de intervalos e símbolos usados na cifragem dos acordes (ver pág. 76) e observações sobre notação de cifra (pág. 177)

d) Sinais usados em cifra

CATEGORIA	SINAIS
maior	#5 6 7M 9 #11
menor	m b5 b6 6 7 7M 9 11
7ª da dom.	4 b5 #5 7 b9 9 #9 #11 b13 13
7ª dim.	o ou dim (7M 9 11 b13)

Observações:

- 1) No acorde de 7ª da dom, usa-se 13 e não 6, já que não se pode ter um intervalo de 7ª e 6ª ao mesmo tempo.
- 2) No acorde maior ou menor usa-se 6
- 3) No acorde menor usa-se 11 ao invés de 4.
- 4) Pode-se ter cifras diferentes para uma mesma posição (acorde) por exemplo, o G7(b5) e o G7(#11), são acordes com notações alternativas enarmônicas isto é, tem o mesmo som mas pertencem a diferentes escalas de acordes e dependendo da sua localização no sistema tonal, leva uma cifra ou outra

Ex.: 1)  $\begin{matrix} \text{V7} & \xrightarrow{\quad} & 17M \\ \text{G7(b5)} & & \text{C7M} \end{matrix}$

2)  $\begin{matrix} \text{SubV7} & \xrightarrow{\quad} & 17M \\ \text{G7(\#11)} & & \text{Gb7M} \end{matrix}$

5) No caso do 7(#5) ou 7(b13), usa-se o 7(#5) na preparação de um acorde maior e estará presente na sua escala de acorde as dissonâncias b5 e 9 e sem a 5ª justa. Usa-se 7(b13) na preparação de acorde menor, e estando presente na sua escala de acorde as dissonâncias b9, b13 e tem a 5ª justa.

6) O intervalo de 7ª diminuta será considerado quando na formação do acorde estiver presente a 3ª menor e a 5ª diminuta, caso contrário, será visualizado como 6ª maior (ver gráfico 5 e 6).

- Maiores esclarecimentos sobre *escala dos acordes* na parte 5.

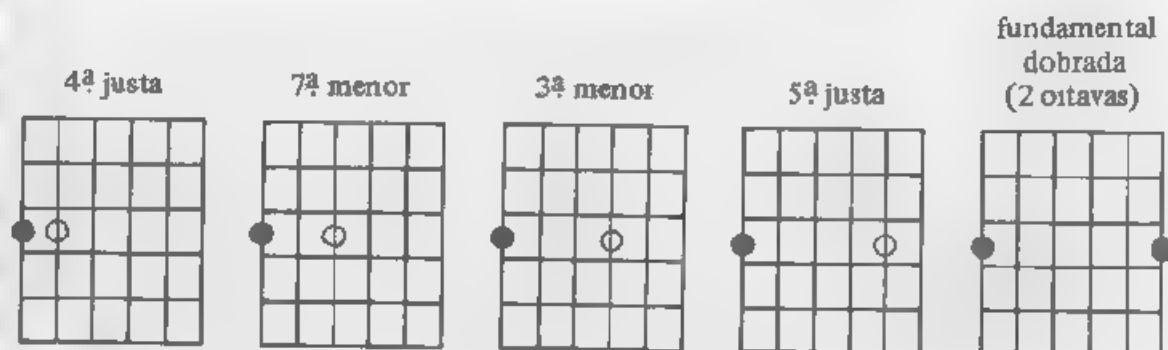
## II – Exercícios para identificar e formar acordes tomando como base os intervalos visualizados no braço do violão ou guitarra.

Para identificar ou formar acordes deve-se saber inicialmente os intervalos, seus símbolos em cifras e os nomes. Saber, também o que vem antes e depois de cada intervalo; por exemplo: antes da quinta justa encontra-se a quinta diminuta ou quarta aumentada e que antes da quarta justa encontra-se a terça maior etc. Para saber-se o uso correto dos símbolos usados em cifra e a formação dos acordes é fundamental que se estude da pág. 75 à 83.

a) Acordes no seu estado fundamental com o baixo na sexta, quinta e quarta corda.

Como base procure decorar visualmente no braço do violão ou guitarra os intervalos a partir da fundamental “●” na sexta, quinta e quarta corda, numa mesma casa (os exemplos serão demonstrados sobre a terceira casa).

1) Visualização dos intervalos, tomando como base a fundamental na sexta corda. Observar gráfico a.1 ou Disco.

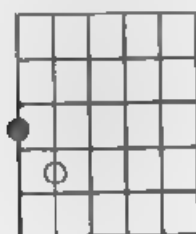


- Fundamental

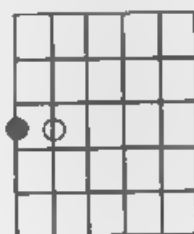
Logo, ao se elevar meio tom a 4ª justa obtem-se a 4ª aumentada ou a 5ª diminuta e ao abaixar a 4ª justa em meio tom obtem-se a 3ª maior etc.

Vejamos:

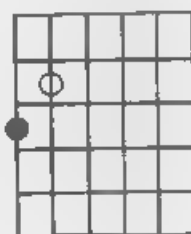
4ª aum. ou 5ª dim.



4ª justa



3ª maior

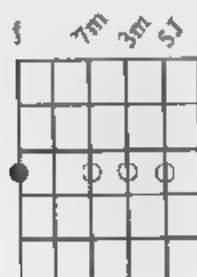


• O mesmo pode ser observado com os demais intervalos, desde que se saiba o que vem antes e depois de cada um

Exemplo de como identificar a cifra de alguns acordes com fundamental na sexta corda  
Observar gráfico a.1 ou disco dos intervalos.

1. **Gm7**

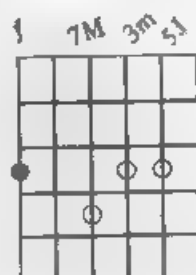
Sol menor com 7ª



f: Fundamental

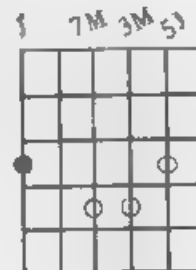
2. **Gm(7M)**

Sol menor com  
7ª maior



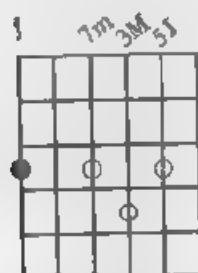
3. **G7M**

Sol com 7ª maior



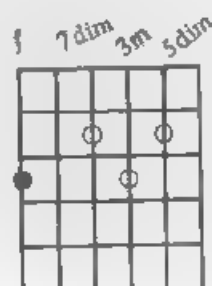
4. **G7**

Sol com 7ª



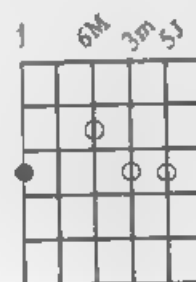
5. **Gº**

Sol diminuto



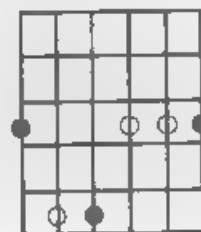
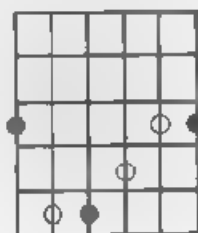
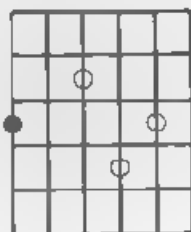
6. **Gm6**

Sol menor com 6ª



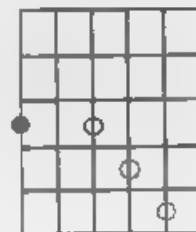
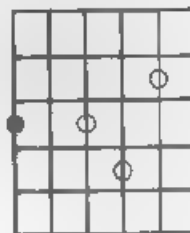
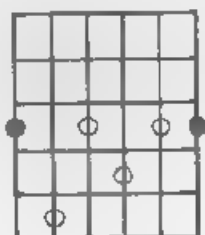
2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.  
Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes:

1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 3. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

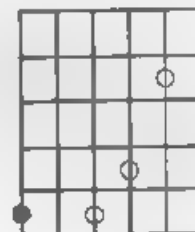
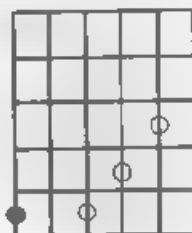
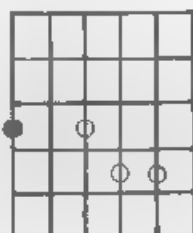


Obs: Use, também, o gráfico da pág. 62 para a localização das notas no braço do violão ou guitarra (respostas na pág. 171).

4. \_\_\_\_\_ 5. \_\_\_\_\_ 6. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

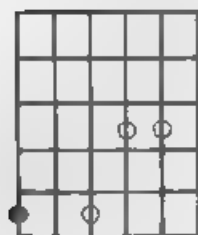


7. \_\_\_\_\_ 8. \_\_\_\_\_ 9. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

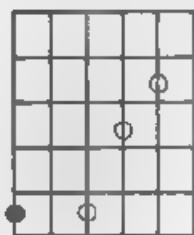




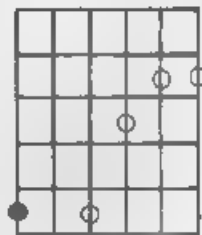
10. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



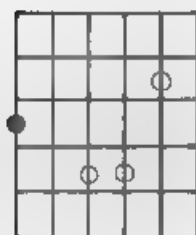
11. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



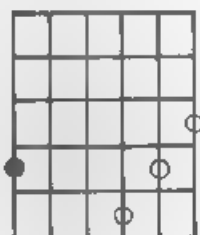
12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



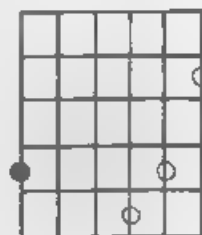
13. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



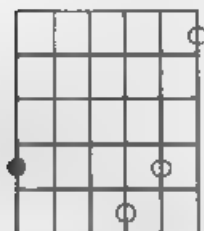
14. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



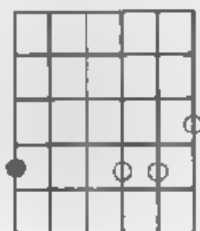
15. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



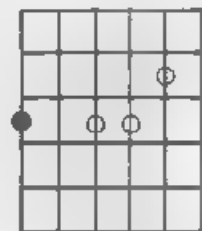
16. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



17. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



18. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

20. \_\_\_\_\_

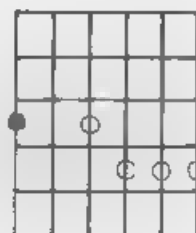
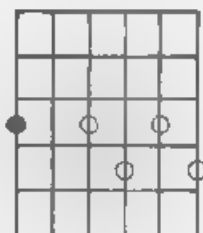
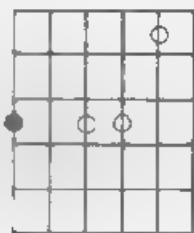
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

21. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



22. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

23. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

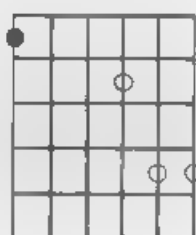
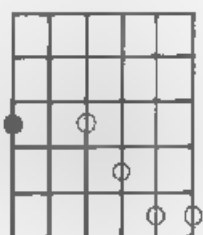
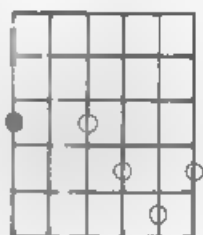
\_\_\_\_\_

24. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Obs. Considerar 9ª aum e  
não 3ª menor



25. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

26. \_\_\_\_\_

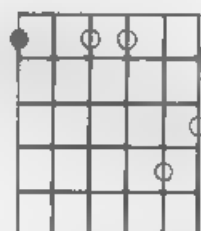
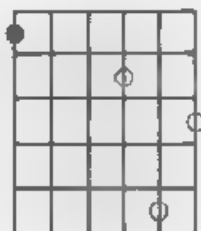
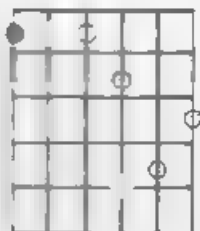
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

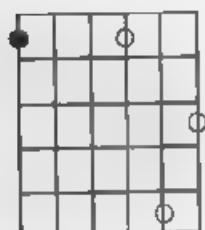
27. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

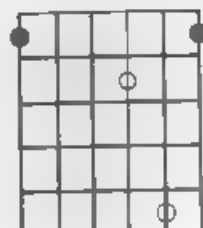
\_\_\_\_\_



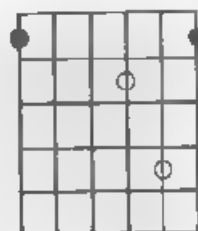
28 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



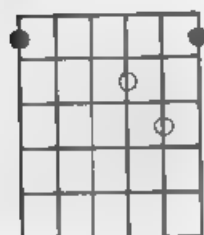
29. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



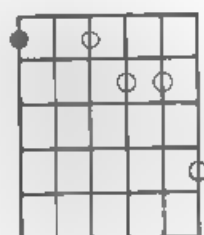
30. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



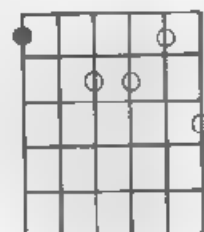
31 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



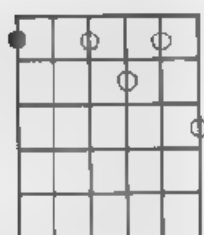
32. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



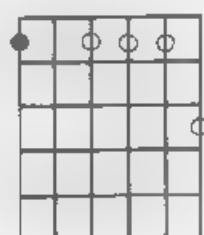
33 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



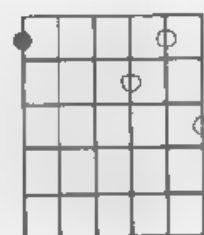
34. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

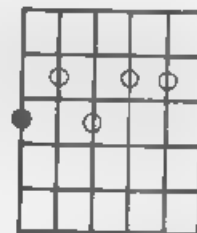
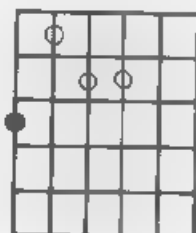
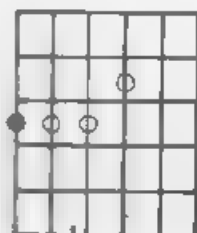
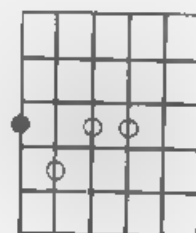
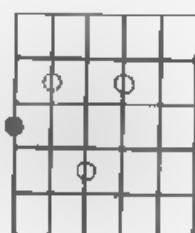
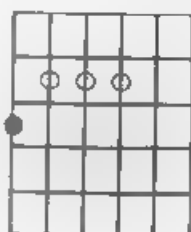
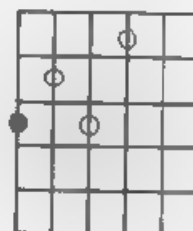
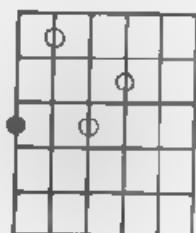
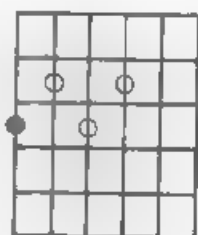


35. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

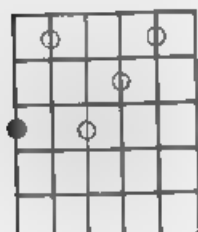


36. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

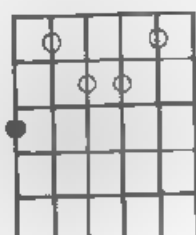




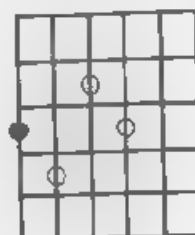
46. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



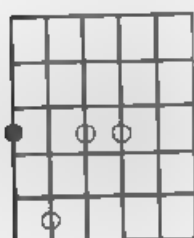
47. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



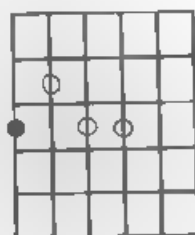
48. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



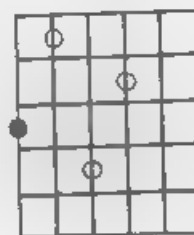
49. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



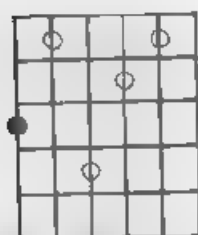
50. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



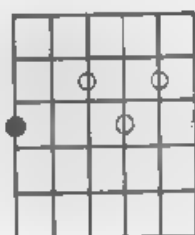
51. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



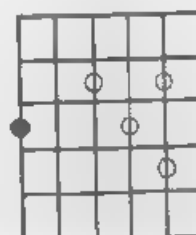
52. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



53. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

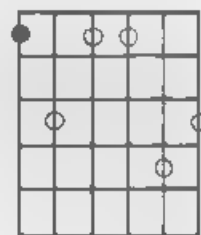
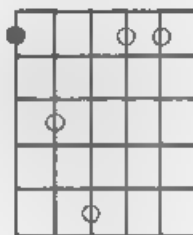
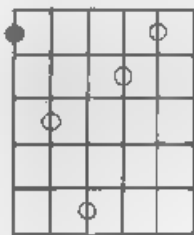


54. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

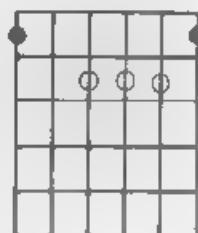
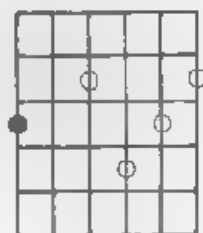
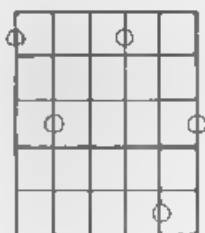


Obs.: A quinta diminuta  
 está implícita.

55. \_\_\_\_\_ 56. \_\_\_\_\_ 57. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



58. \_\_\_\_\_ 59. \_\_\_\_\_ 60. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



3) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na quinta corda.

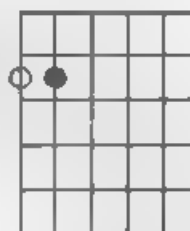
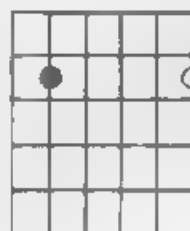
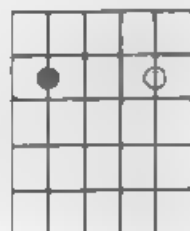
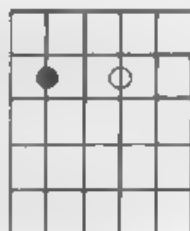
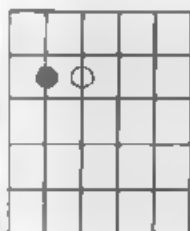
4ª justa

7ª menor

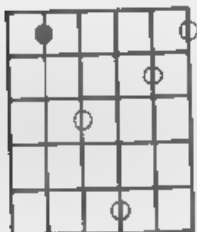
9ª maior

5ª justa

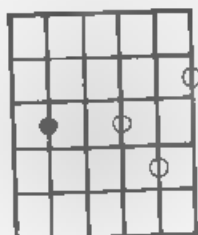
5ª justa



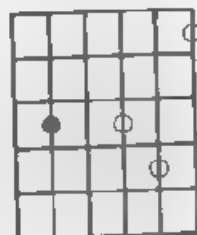
19 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



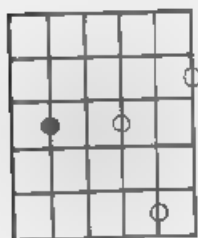
20 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



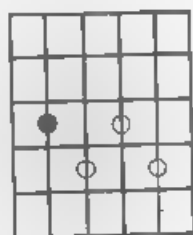
21. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



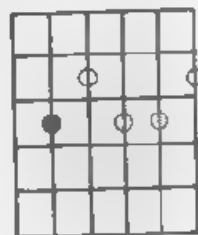
22. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



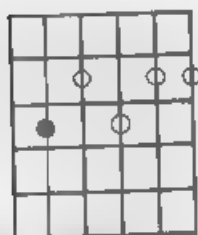
23 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



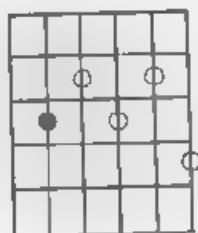
24 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



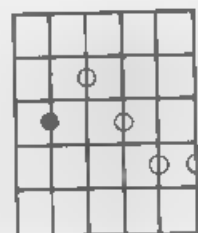
25. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



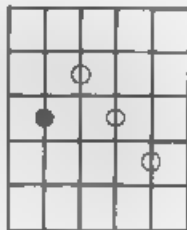
26 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



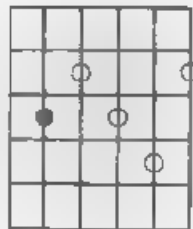
27. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



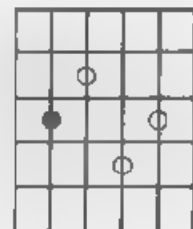
28. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



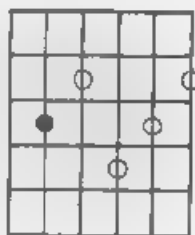
29. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



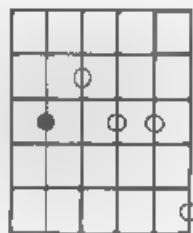
30. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



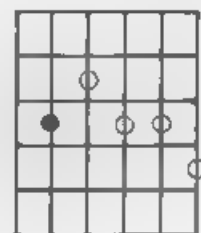
31. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



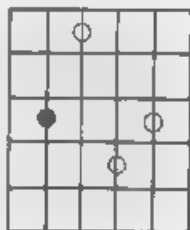
32. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



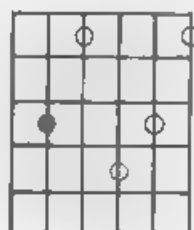
33. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



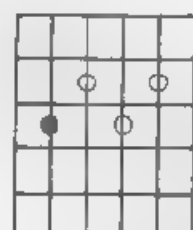
34. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



35. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



36. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_





37.

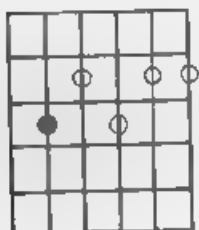
---



---



---



38.

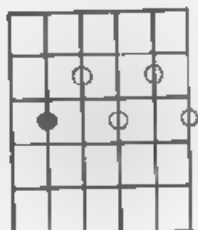
---



---



---



39.

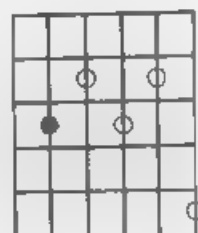
---



---



---



40.

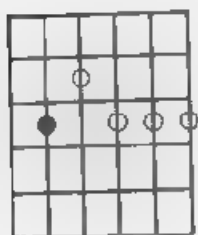
---



---



---



41.

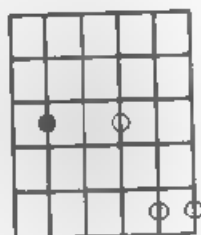
---



---



---



42.

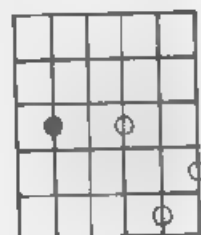
---



---



---



43.

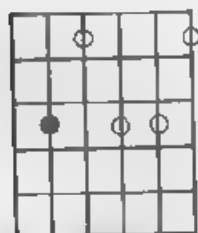
---



---



---



44.

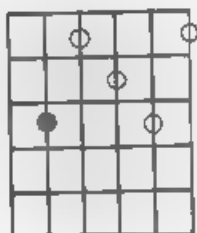
---



---



---



45.

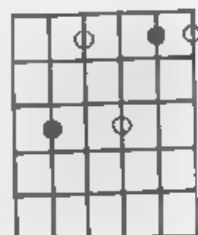
---



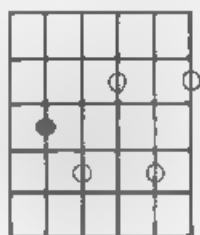
---



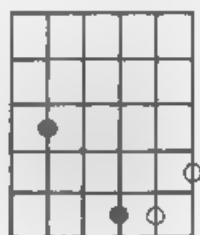
---



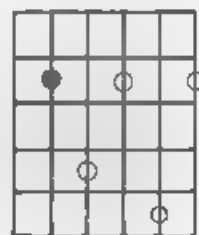
46. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



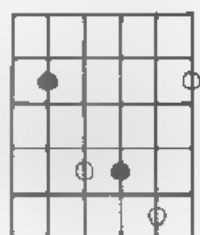
47. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



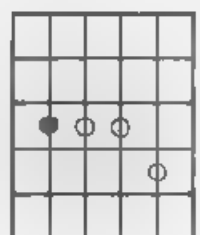
48. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



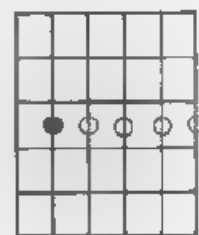
49. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



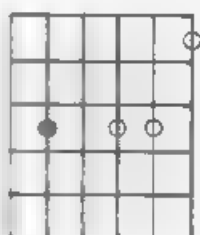
50. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



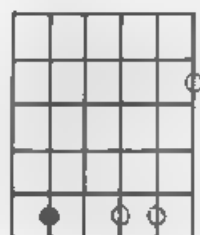
51. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



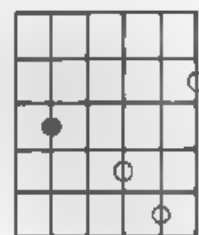
52. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



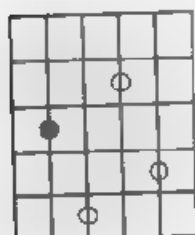
53. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



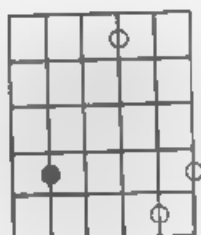
54. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



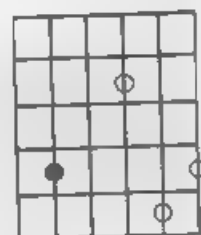
55 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



56 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

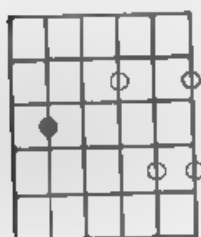


57. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



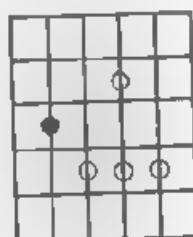
58 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

Obs.: A quinta diminuta  
 está implícita

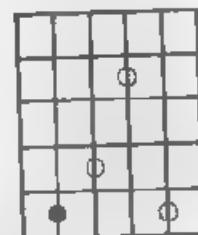


59 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

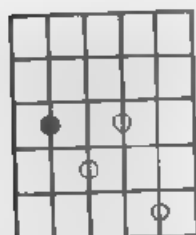
Obs.: A sétima diminuta  
 está implícita



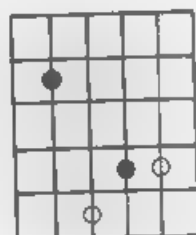
60 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



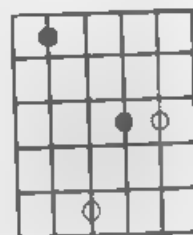
61. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



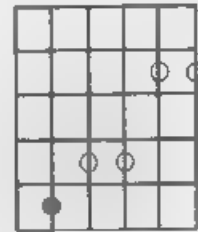
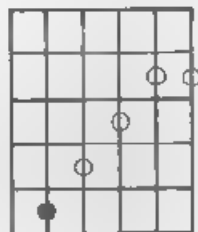
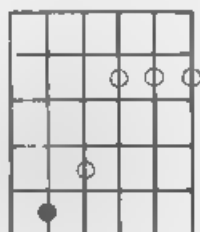
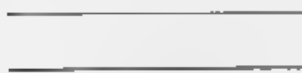
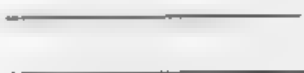
62 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



63. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

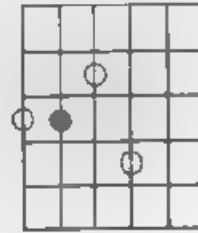
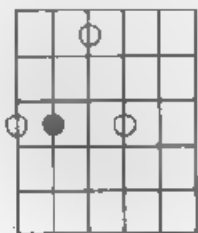
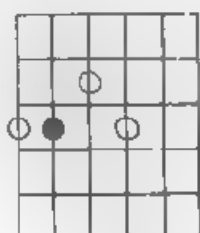
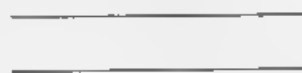
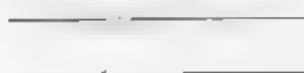


64. \_\_\_\_\_ 65. \_\_\_\_\_ 66. \_\_\_\_\_

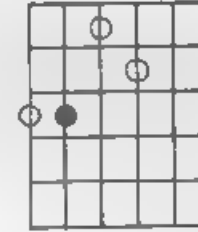
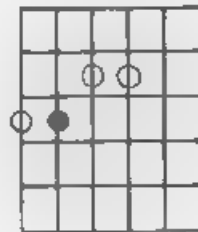
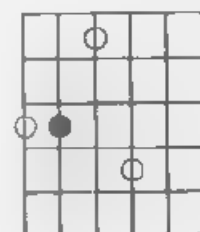
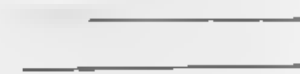
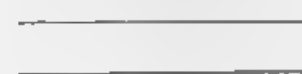


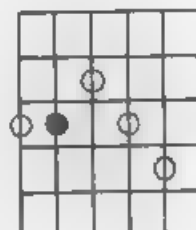
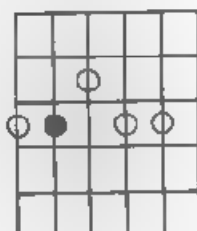
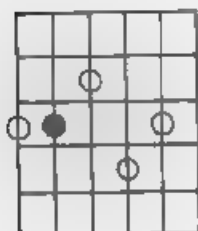
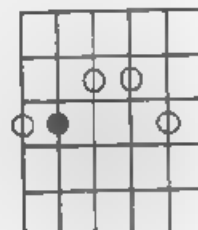
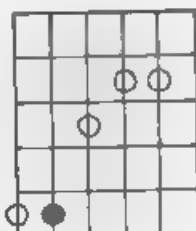
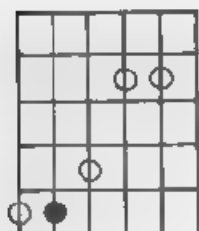
5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos

1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 3. \_\_\_\_\_



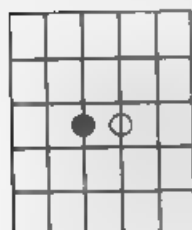
4. \_\_\_\_\_ 5. \_\_\_\_\_ 6. \_\_\_\_\_



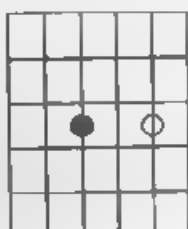


6) Visualização dos intervalos tomando como base a quarta corda.

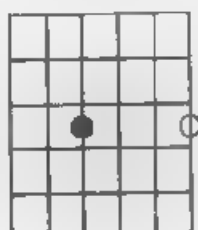
4ª justa



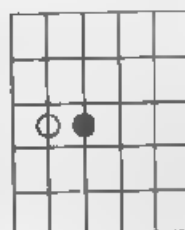
6ª maior



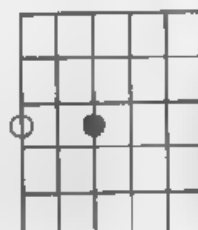
9ª maior



5ª justa

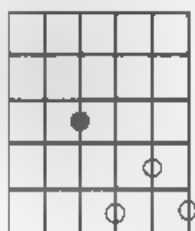


2ª maior

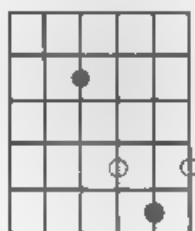


7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes no seu estado fundamental.

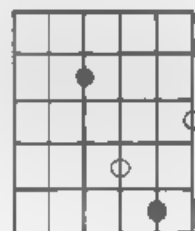
1. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



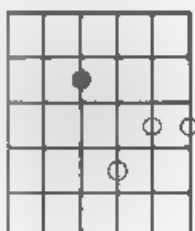
2. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



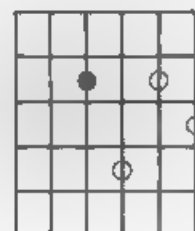
3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



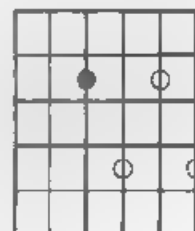
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



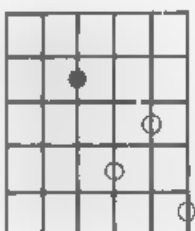
5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



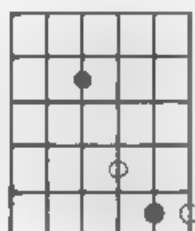
6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



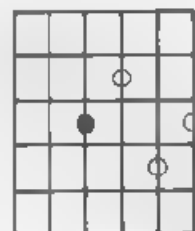
7. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



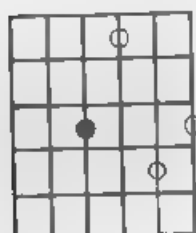
8. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



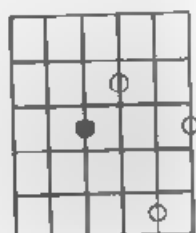
9. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



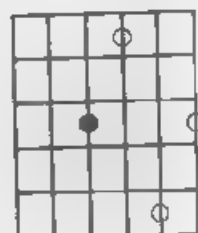
10. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



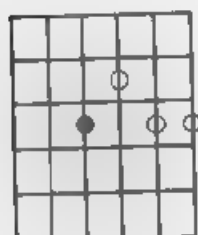
11. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



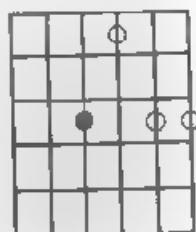
12. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



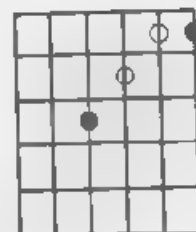
13. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



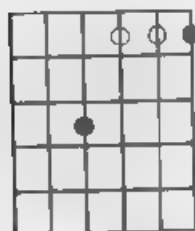
14. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



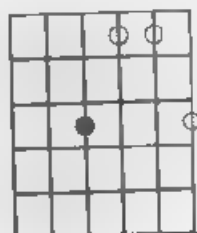
15. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



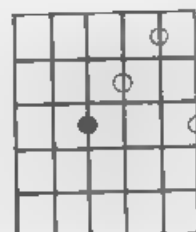
16. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



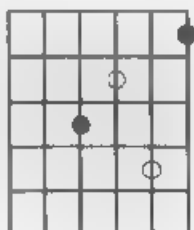
17. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



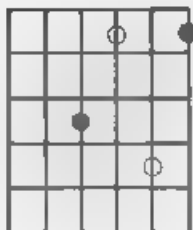
18. \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_



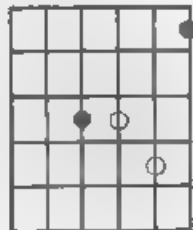
19. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



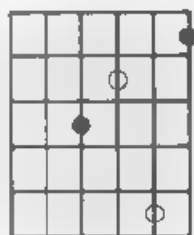
20. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



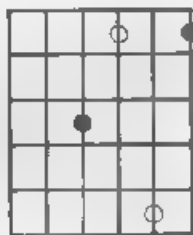
21. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



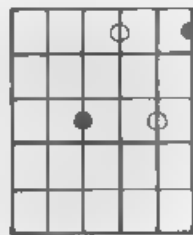
22. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



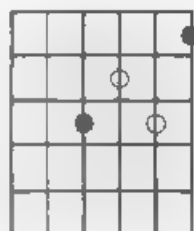
23. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



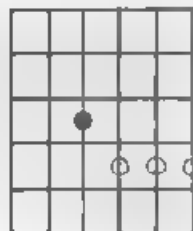
24. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



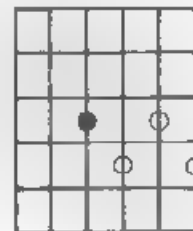
25. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



26. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



27. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



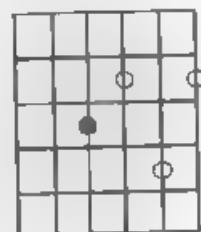
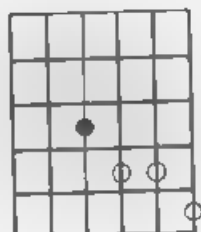
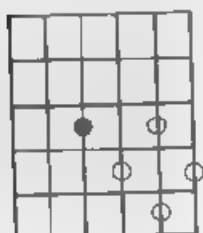


28 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

29. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

30 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

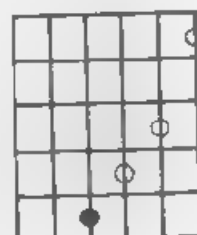
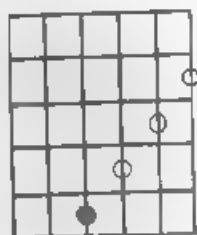
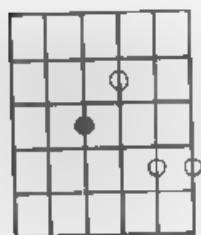
Obs.: A sétima diminuta  
 está implícita



31 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

32 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

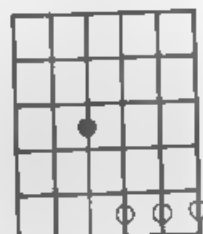
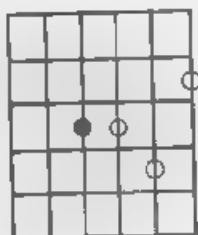
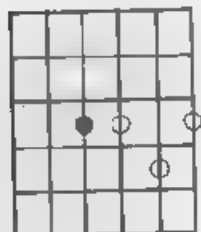
33 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



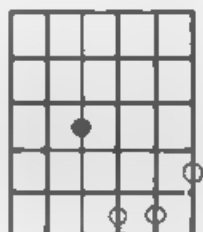
34. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

35 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

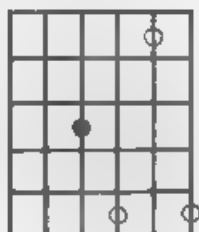
36 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



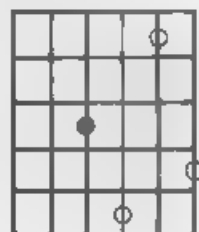
37. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



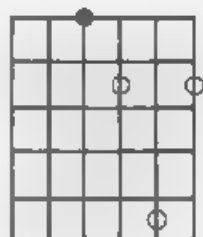
38. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



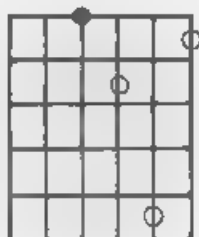
39. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



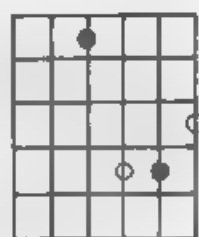
40. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



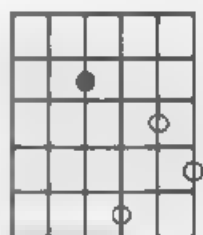
41. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



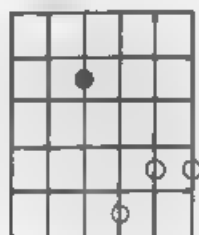
42. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



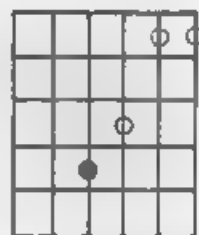
43. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



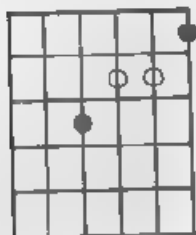
44. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



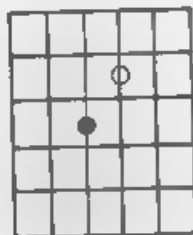
45. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



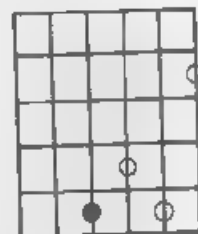
46. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



47. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

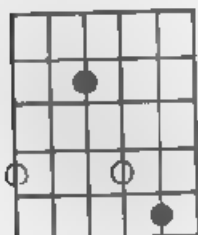


48. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

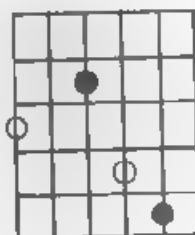


8) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos

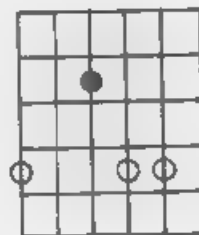
1. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



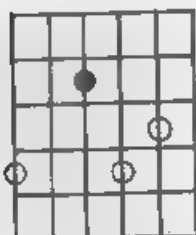
2. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



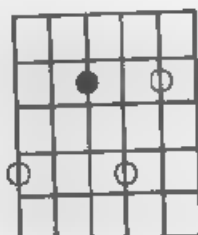
3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



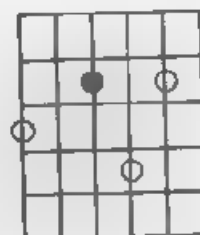
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

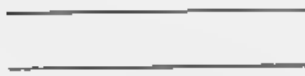


6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

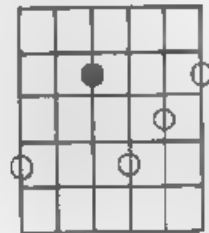
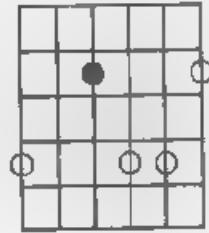
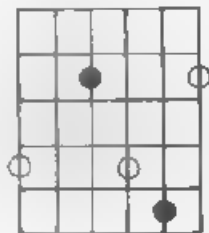




8. \_\_\_\_\_



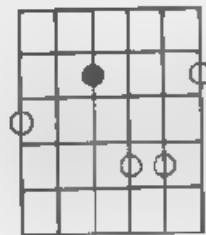
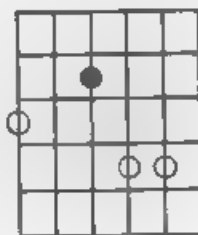
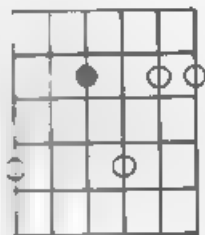
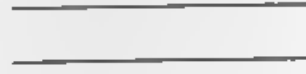
9. \_\_\_\_\_



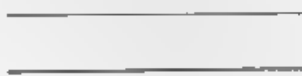
11. \_\_\_\_\_



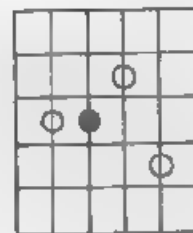
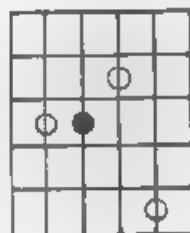
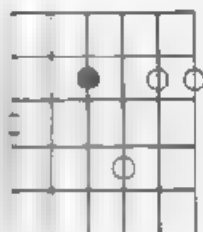
12. \_\_\_\_\_

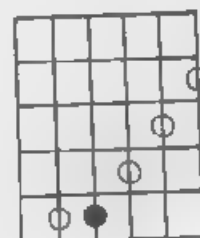
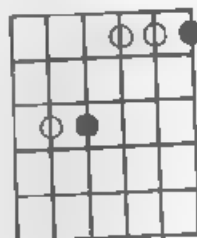
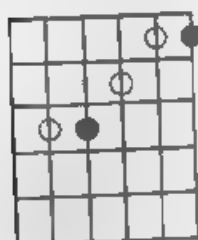
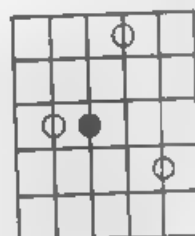
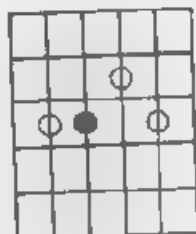
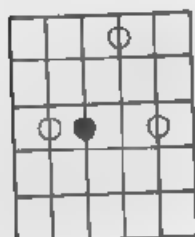


14. \_\_\_\_\_



15. \_\_\_\_\_

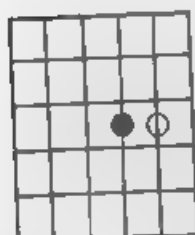




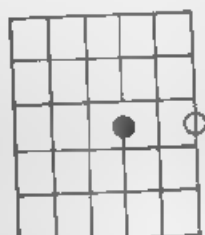
b) Acordes invertidos tomando como base a fundamental na terceira, segunda e primeira cordas.

1) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na terceira corda.

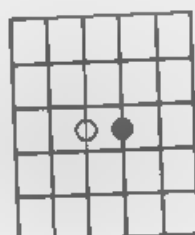
3ª maior



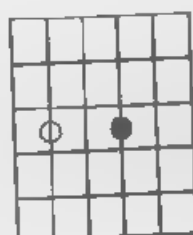
6ª maior



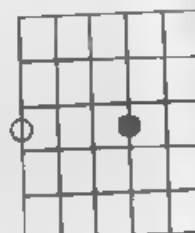
5ª justa



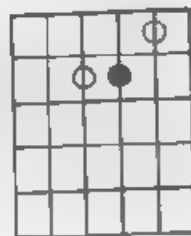
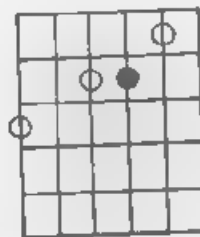
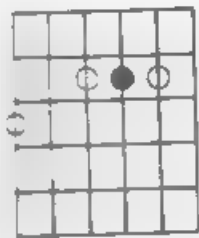
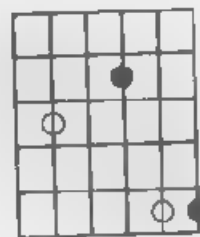
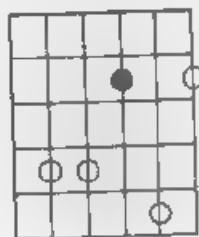
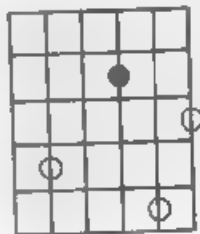
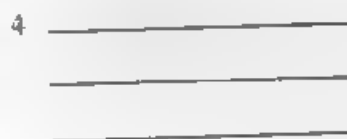
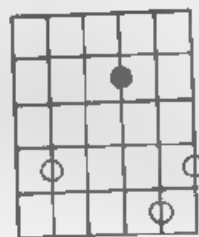
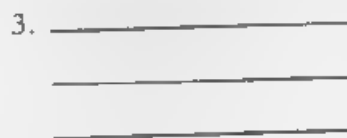
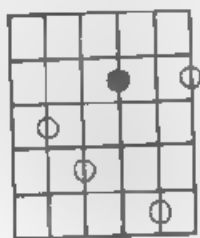
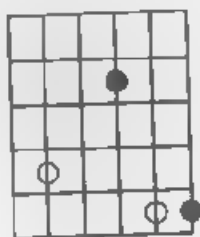
2ª maior



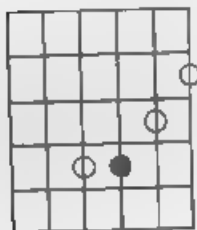
6ª maior



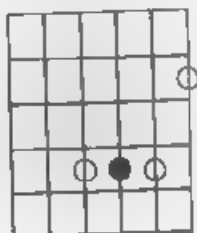
2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.



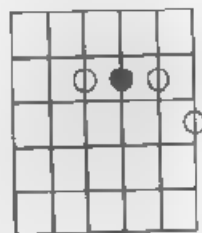
10. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



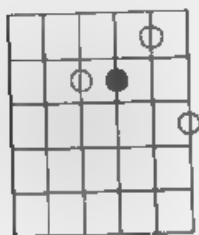
11. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



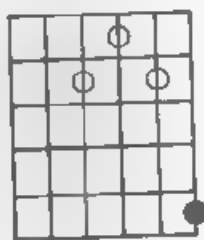
12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



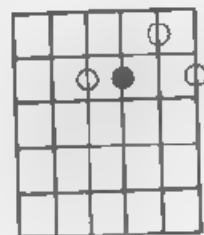
13. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



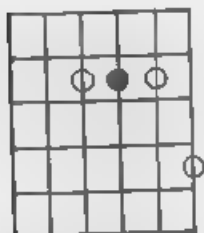
14. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



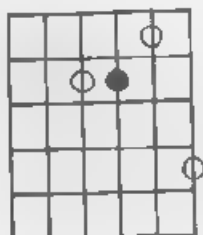
15. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



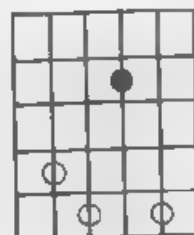
16. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



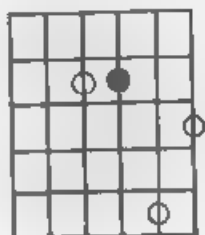
17. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



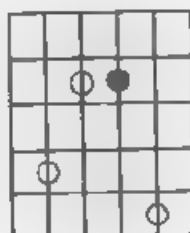
18. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



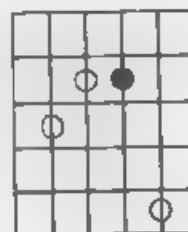
19 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



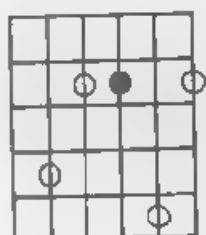
20. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



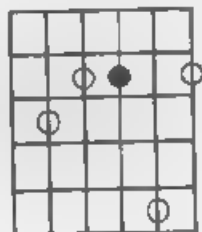
21. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



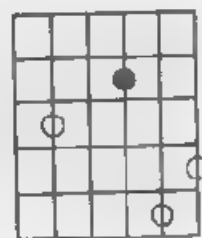
22 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



23. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

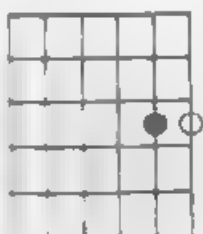


24 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_

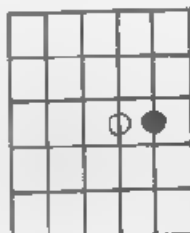


31 Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na segunda corda.

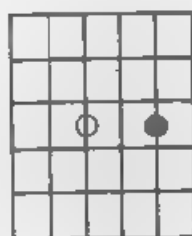
4ª justa



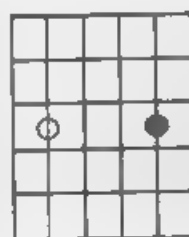
6ª menor



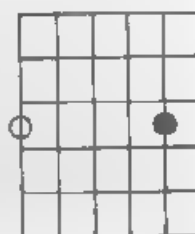
3ª menor



7ª menor



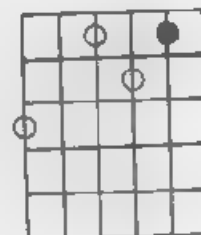
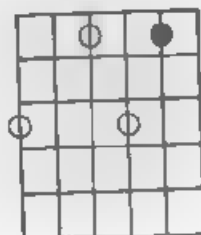
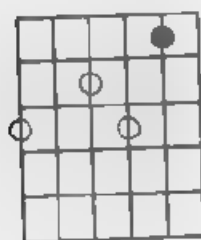
4ª justa



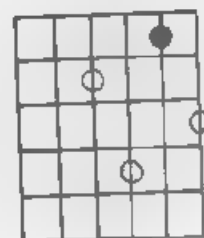
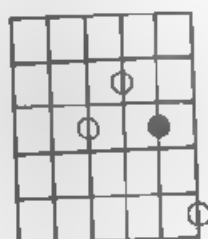
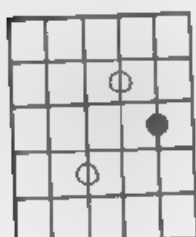


4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

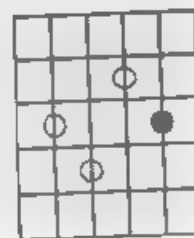
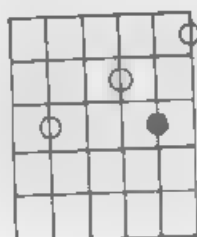
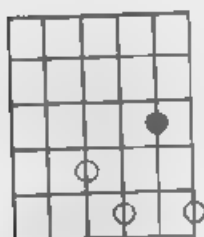
1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 3. \_\_\_\_\_



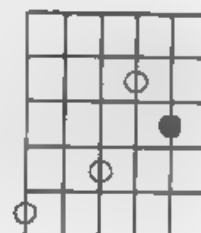
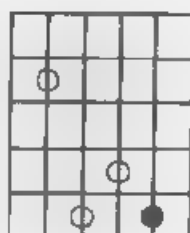
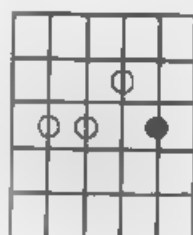
4. \_\_\_\_\_ 5. \_\_\_\_\_ 6. \_\_\_\_\_



7. \_\_\_\_\_ 8. \_\_\_\_\_ 9. \_\_\_\_\_



10. \_\_\_\_\_ 11. \_\_\_\_\_ 12. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



5) Visualização dos intervalos tomando como base a fundamental na primeira corda.

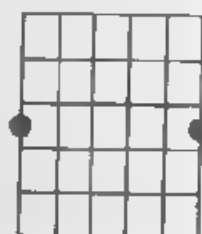
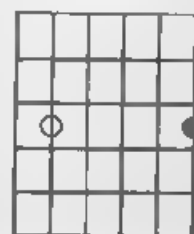
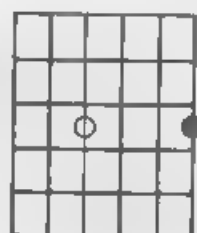
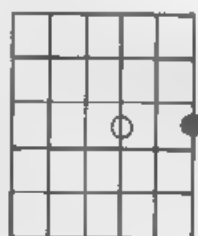
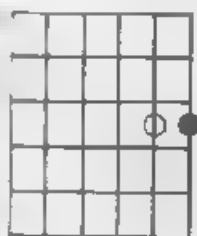
5ª justa

3ª menor

7ª menor

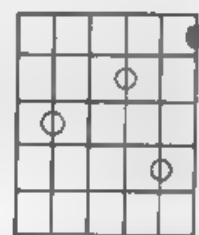
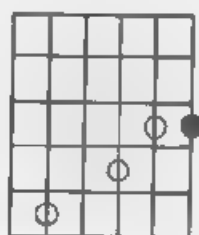
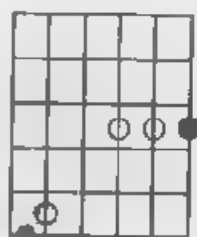
4ª justa

dobramento da  
fundamental  
(2 oitavas)

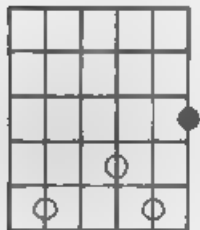


6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda. Escreva as cifras e os nomes dos seguintes acordes invertidos.

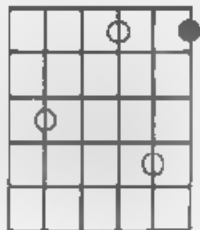
1. \_\_\_\_\_ 2. \_\_\_\_\_ 3. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



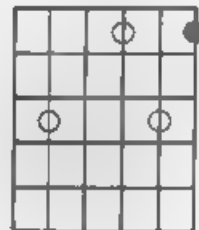
4. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



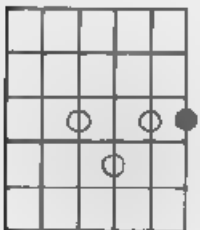
5. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



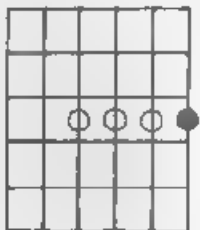
6. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



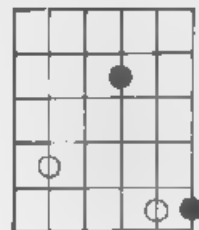
7. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



8. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



9. \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_



### III - Respostas dos exercícios de como identificar os acordes.

#### 2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na sexta corda.

1. G6 Sol com 6ª
2. G Sol (triade maior)
3. Gm Sol menor (triade menor)
4. G7 Sol com 7ª
5. G7(b5) ou G7(#11) Sol com 7ª e 5ª dim ou com 7ª e 11ª aum.
6. G7(13) Sol com 7ª e 13ª
7. G7(b13) ou G7(#5) Sol com 7ª e 13ª menor ou com 7ª e 5ª aum
8. A<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Lá com 7ª, 4ª e 9ª
9. A7(9) Lá com 7ª e 9ª
10. A<sub>4</sub><sup>7</sup>(b9) Lá com 7ª, 4ª e 9ª menor.
11. A7(b9) Lá com 7ª e 9ª menor.
12. A7(<sub>13</sub><sup>b9</sup>) Lá com 7ª, 9ª menor e 13ª
13. G7M(#11) Sol com 7ª maior e 11ª aum.
14. Ab7M Láb com 7ª maior.
15. Ab7 Láb com 7ª
16. Ab6 Láb com 6ª
17. G#m(7M) Sol# menor com 7ª maior.
18. Gm7(b5) Sol menor com 7ª e 5ª dim.
19. Gm7(11) Sol menor com 7ª e 11ª
20. G7(b9) Sol com 7ª e 9ª menor
21. G7(<sub>b13</sub><sup>b9</sup>) ou G7(<sub>b9</sub><sup>#5</sup>) Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou Sol com 7ª, 5ª aum e 9ª menor
22. G7(<sub>13</sub><sup>b9</sup>) Sol com 7ª, 9ª menor e 13ª
23. G7(<sub>13</sub><sup>9</sup>) Sol com 7ª, 9ª e 13ª
24. F7(#9) Fá com 7ª e 9ª aum
25. F7(9) Fá com 7ª e 9ª
26. F7M(9) Fá com 7ª maior e 9ª
27. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª
28. Fm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Fá menor com 7ª maior e 9ª
29. F7M Fá com 7ª maior
30. F7 Fá com 7ª
31. F6 Fá com 6ª
32. F7(<sub>9</sub><sup>#5</sup>) Fá com 7ª, 5ª aum e 9ª aum.
33. F7M(9) Fá com 7ª maior e 9ª
34. F7(9) Fá com 7ª e 9ª
35. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª
36. F(add9) Fá com 9ª adicionada
37. G7(9) Sol com 7ª e 9ª

38. Gm7(9) Sol menor com 7ª e 9ª
39. G7(b9) Sol com 7ª e 9ª menor
40. G<sub>9</sub><sup>6</sup> Sol com 6ª e 9ª
41. G7M(9) Sol com 7ª maior e 9ª
42. Gm7(b5) Sol menor com 7ª e 5ª dim.
43. G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Sol com 7ª, 4ª e 9ª
44. Gm<sub>9</sub><sup>6</sup> Sol menor com 6ª e 9ª
45. G7(<sub>#11</sub><sup>9</sup>) ou G7(<sub>9</sub><sup>b5</sup>) Sol com 7ª, 5ª dim. e 9ª
46. Gm7(<sub>11</sub><sup>9</sup>) Sol menor com 7ª, 9ª e 11ª
47. Gm<sub>9</sub><sup>6</sup>(11) Sol menor com 6ª, 9ª e 11ª
48. G<sup>o</sup> Sol diminuto
49. Gm7 Sol menor com 7ª
50. G7(#9) Sol com 7ª e 9ª aum.
51. Gm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Sol menor com 7ª maior e 9ª
52. Gm(<sub>11</sub><sup>7M</sup><sub>9</sub>) Sol menor com 7ª maior, 9ª e 11ª
53. G<sup>o</sup> Sol diminuto
54. G<sup>o</sup>(b13) Sol diminuto com 13ª menor.
55. F(add9) Fá com 9ª adicionada
56. Fm(add9) Fá menor com 9ª adicionada
57. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª
58. Fm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Fá menor com 7ª maior e 9ª
59. G7M(6) Fá com 7ª maior e 6ª
60. F7M(#5) Fá com 7ª maior e 5ª aum.

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quinta corda

1. C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Dó com 7ª, 4ª e 9ª
2. C7(9) Dó com 7ª e 9ª
3. Cm7(9) Dó menor com 7ª e 9ª
4. C Dó maior (tríade maior)
5. Cm Dó menor (tríade menor)
6. C7 Dó com 7ª
7. C7M Dó com 7ª maior
8. C<sup>o</sup> Dó diminuto
9. D7 Ré com 7ª
10. Cm7 Dó menor com 7ª
11. Cm(7M) Dó menor com 7ª maior
12. C6 Dó com 6ª
13. C<sub>9</sub><sup>6</sup> Dó com 6ª e 9ª
14. Cm<sub>9</sub><sup>6</sup> Dó menor com 6ª e 9ª

15. C6 Dó com 6ª
16. Cm6 Dó menor com 6ª
17. C<sub>9</sub><sup>6</sup>(#11) Dó com 6ª, 9ª e 11ª aum.
18. Bb(add9) Sib com 9ª adicionada
19. Bbm(add9) Sib menor com 9ª adicionada
20. Cm7(b5) Dó menor com 7ª e 5ª diminuta
21. Cm7(11) Dó menor com 7ª e 11ª
22. C7(b5) ou C7(#11) Dó com 7ª e 5ª dim. ou 7ª e 11ª aum.
23. Cm7(b5) Dó menor com 7ª e 5ª dim.
24. C7(<sub>#11</sub><sup>9</sup>) ou C7(<sub>9</sub><sup>b5</sup>) Dó com 7ª 9ª e 11ª aum ou com 7ª, 5ª dim e 9ª
25. C7(<sub>11</sub><sup>b9</sup>) ou C7(<sub>b9</sub><sup>b5</sup>) Dó com 7ª, 9ª menor e 11ª aum ou com 7ª, 5ª dim e 9ª menor
26. C7(<sub>b13</sub><sup>b9</sup>) ou C7(<sub>b9</sub><sup>#5</sup>) Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª menor ou 7ª, 5ª aum. e 9ª menor
27. C7(<sub>#9</sub><sup>#5</sup>) Dó com 7ª, 5ª aum e 9ª aum.
28. C7(#9) Dó com 7ª e 9ª aum
29. C7(<sub>#9</sub><sup>b5</sup>) Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª aum.
30. C7M(9) Dó com 7ª maior e 9ª
31. C7M(<sub>#11</sub><sup>9</sup>) Dó com 7ª maior 9ª e 11ª aum.
32. C7(<sub>13</sub><sup>9</sup>) Dó com 7ª, 9ª e 13ª
33. C7(<sub>9</sub><sup>#5</sup>) Dó com 7ª, 5ª aum e 9ª
34. Cm(<sub>9</sub><sup>7M</sup>) Dó menor com 7ª maior e 9ª
35. Cm(<sub>11</sub><sup>7M</sup>) Dó menor com 7ª maior e 9ª e 11ª
36. C7(b9) Dó com 7ª e 9ª menor
37. C7(<sub>b9</sub><sup>b5</sup>) ou C7(<sub>#11</sub><sup>b9</sup>) Dó com 7ª, 5ª dim. e 9ª menor ou com 7ª, 9ª menor e 11ª aum
38. C7(b9) Dó com 7ª e 9ª menor
39. C7(<sub>13</sub><sup>b9</sup>) Dó com 7ª, 9ª menor e 13ª
40. C7(9) Dó com 7ª e 9ª
41. C7(13) Dó com 7ª e 13ª
42. C7(#5) ou C7(b13) Dó com 7ª e 5ª aum. ou 7ª e 13ª menor
43. Cm7(<sub>11</sub><sup>9</sup>) Dó menor com 7ª, 9ª e 11ª
44. Cm<sub>9</sub><sup>6</sup>(11) Dó menor com 6ª e 9ª e 11ª
45. Cm7(11) Dó menor com 7ª e 11ª
46. Cº Dó diminuto
47. C(#5) Dó com 5ª aum (tríade aumentada)
48. B<sub>4</sub><sup>7</sup> Si com 7ª e 4ª
49. B4 Si com 4ª

50. Cm7(11) Dó menor com 7ª e 11ª
51. C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Dó com 7ª, 4ª e 9ª
52. C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Dó com 7ª, 4ª e 9ª
53. D7(9) Ré com 7ª e 9ª
54. C7M(#11) Dó com 7ª maior e 11ª aum.
55. Cm6 Dó menor com 6ª
56. C#m Dbm, Dó # menor ou Ré b menor (tríade menor)
57. C#m(b6) Dó # menor com 6ª menor
58. Cº(b13) Dó diminuto com 13ª menor
59. Cº(7M) Dó diminuto com 7ª maior
60. D(add9) Ré com 9ª adicionada
61. C7(b5) ou C7(#11) Dó com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum
62. B(#5) Si com 5ª aum. (tríade aumentada)
63. Bb6 Sib com 6ª
64. D7M Ré com 7ª maior
65. D7M(#5) Ré com 7ª maior e 5ª aum
66. D7M(6) Ré com 7ª maior e 6ª

5) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quinta corda

1. C7/G Dó com 7ª com 5ª no baixo
2. Cm7/G Dó menor com 7ª com 5ª no baixo
3. C7M/G Dó com 7ª maior com 5ª no baixo
4. Cm(7M)/G Dó menor com 7ª maior com 5ª no baixo
5. C6/G Dó com 6ª com 5ª no baixo
6. Cm6/G Dó menor com 6ª com 5ª no baixo
7. D7M/A Ré com 7ª maior com 5ª no baixo
8. Dm(7M)/A Ré menor com 7ª maior com 5ª no baixo
9. C<sub>9</sub><sup>6</sup>/G Dó com 6ª e 9ª com 5ª no baixo
10. C7M(9)/G Dó com 7ª maior e 9ª com 5ª no baixo
11. C7(9)/G Dó com 7ª e 9ª com 5ª no baixo
12. C7(#9)/G Dó com 7ª e 9ª aum. com 5ª no baixo

7) Exercícios para identificar as cifras dos acordes com a fundamental na quarta corda

1. F7 Fá com 7ª
2. E M<sub>1</sub> (tríade maior)
3. Em M<sub>1</sub> menor (tríade menor)
4. Em7 M<sub>1</sub> menor com 7ª
5. Em6 M<sub>1</sub> menor com 6ª
6. E6 M<sub>1</sub> com 6ª
7. E<sub>4</sub><sup>7</sup> M<sub>1</sub> com 7ª e 4ª
8. E4 M<sub>1</sub> com 4ª
9. F7(9) Fá com 7ª e 9ª
10. Fm7(9) Fá menor com 7ª e 9ª

11. F7M(9) Fá com 7ª maior e 9ª
12. Fm(<sup>7M</sup><sub>9</sub>) Fá menor com 7ª maior e 9ª
13. F<sup>6</sup><sub>9</sub> Fá com 6ª e 9ª
14. Fm<sup>6</sup><sub>9</sub> Fá menor com 6ª e 9ª
15. F Fá (tríade maior)
16. Fm Fá menor (tríade menor)
17. Fm(add9) Fá menor com 9ª adicionada
18. F(add9) Fá com 9ª adicionada
19. F7 Fá com 7ª
20. Fm7 Fá menor com 7ª
21. F<sup>7</sup><sub>4</sub> Fá com 7ª e 4ª
22. F7M Fá com 7ª maior
23. Fm(7M) Fá menor com 7ª maior
24. Fm6 Fá menor com 6ª
25. F6 Fá com 6ª
26. Fm7(b5) Fá menor com 7ª e 5ª dim
27. F<sup>o</sup> Fá diminuto
28. F<sup>o</sup>(7M) Fá diminuto com 7ª maior
29. F7(b5) ou F7(#11) Fá com 7ª e 5ª dim. ou com 7ª e 11ª aum.
30. F7(b9) Fá com 7ª e 9ª menor
31. F7(#9) Fá com 7ª e 9ª aum.
32. G7M Sol com 7ª maior
33. G7 Sol com 7ª
34. F<sup>7</sup><sub>4</sub>(9) Fá com 7ª, 4ª e 9ª
35. F<sup>7</sup><sub>4</sub>(b9) Fá com 7ª, 4ª e 9ª menor
36. F7M Fá com 7ª maior
37. Fm(7M) Fá menor com 7ª maior
38. F Fá maior (tríade maior)
39. Fm Fá menor (tríade menor)
40. D(add9) Ré com 9ª adicionada
41. Dm(add9) Ré menor com 9ª adicionada
42. Eb(#5) Mib com 5ª aum
43. E7(#5) ou E7(b13) Mi com 7ª e 5ª aum. ou 7ª e 13ª menor
44. E7M(#5) Mi com 7ª maior e 5ª aum
45. F#7M(#11) Fá# com a 7ª maior e a 11ª aumentada
46. F(#5) Fá com 5ª aum (tríade aumentada)
47. F7M(#11) Fá com 7ª maior e 11ª aum.
48. G7M(6) Sol com 7ª maior e 6ª

• Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na quarta corda

1. E G# Mi com 3ª no baixo
2. Em/G Mib menor com 3ª no baixo



3. E7M/G# Mi com 7ª maior e 3ª no baixo
4. E7/G# Mi com 7ª com 3ª no baixo
5. E6/G# Mi com 6ª com 3ª no baixo
6. Em6/G Mi menor com 6ª com 3ª no baixo
7. E(add9)/G# Mi com 9ª adicionada e 3ª no baixo
8. E7M(9)/G# Mi com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
9. E7(9)/G# Mi com 7ª e 9ª e 3ª no baixo
10. E<sup>6</sup><sub>9</sub>/G# Mi com 6ª e 9ª e 3ª no baixo
11. Em(7M)/G Mi menor com 7ª maior e 3ª no baixo
12. Em(<sup>7M</sup><sub>9</sub>)/G Mi menor com 7ª maior e 9ª com 3ª no baixo
13. Em<sup>6</sup><sub>9</sub>/G Mi menor com 6ª e 9ª com 3ª no baixo
14. F7M/C Fá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. F7/C Fá com 7ª e 5ª no baixo
16. Fm6/C Fá menor com 6ª e 5ª no baixo
17. F6/C Fá com 6ª e 5ª no baixo
18. Fm7/C Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
19. F/C Fá com 5ª no baixo
20. Fm/C Fá menor com 5ª no baixo
21. G7M/D Sol com 7ª maior com 5ª no baixo

2) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na terceira corda.

1. A/C# Lá com 3ª no baixo
2. Am6/C Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
3. A7M/C# Lá com 7ª maior e 3ª no baixo
4. A7/C# Lá com 7ª e 3ª no baixo
5. A6/C# Lá com 6ª e 3ª no baixo
6. Am/C Lá menor com 3ª no baixo
7. A/G Lá com 7ª no baixo
8. Am/G Lá menor com 7ª no baixo
9. Am/E Lá menor com 5ª no baixo
10. Bm/F# Si menor com 5ª no baixo
11. B/F# Si com 5ª no baixo
12. A7/E Lá com 7ª e 5ª no baixo
13. Am7/E Lá menor com 7ª e 5ª no baixo
14. A7M/E Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
15. Am6/E Lá menor com 6ª e 5ª no baixo
16. A7M/E Lá com 7ª maior e 5ª no baixo
17. Am(7M)/E Lá menor com 7ª maior e 5ª no baixo
18. A7/C# Lá com 7ª e 3ª no baixo
19. A7/E Lá com 7ª e 5ª no baixo
20. A/C# Lá com 3ª no baixo
21. Am/C Lá menor com 3ª no baixo
22. A6/C# Dó com 6ª com 3ª no baixo
23. Am6/C Lá menor com 6ª e 3ª no baixo
24. Am(7M)/C Lá menor com 7ª maior e 3ª no baixo

4) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na segunda corda

1. C7/G Dó com 7ª e 5ª no baixo
2. Cm7/G Dó menor com 7ª e 5ª no baixo
3. Cm6/G Dó menor com 6ª e 5ª no baixo
4. D/F# Ré com 3ª no baixo
5. Dm/F Ré menor com 3ª no baixo
6. C7M/E Dó com 7ª maior e 3ª no baixo
7. D7/F# Ré com 7ª e 3ª no baixo
8. Dm/C Ré menor com 7ª no baixo
9. D/C Ré com 7ª no baixo
10. Dm/C Ré menor com 7ª no baixo
11. Em/B Mi menor com 5ª no baixo
12. D/A Ré com 5ª no baixo

6) Exercícios para identificar as cifras dos acordes invertidos com a fundamental na primeira corda

1. Gm/D Sol menor com 5ª no baixo
2. G/D Sol com 5ª no baixo
3. F7/C Fá com 7ª e 5ª no baixo
4. G6/D Sol com 6ª e 5ª no baixo
5. Fm7/C Fá menor com 7ª e 5ª no baixo
6. Fm6/C Fá menor com 6ª e 5ª no baixo
7. G/F Sol com 7ª no baixo
8. Gm/F Sol menor com 7ª no baixo
9. A/C# Lá com 3ª no baixo

Observações sobre a notação da cifra

1) Na notação das cifras dos acordes, para simplificar, omite-se:

a) Nos acordes maiores: a terça maior e a quinta justa

Ex. Dó maior: C ao invés de C<sub>5</sub><sup>3</sup>

b) Nos acordes menores: a terça menor e a quinta justa, acrescentando, entretanto, a abreviatura m.

Ex. Dó menor: Cm ao invés de C<sub>5</sub><sup>b3</sup>

c) Nos acordes com quarta: a quinta justa

Ex. Dó com quarta: C4 ao invés de C<sub>5</sub><sup>4</sup>

2) Nos acordes de sétima da dominante: a terça maior e a quinta justa.

Ex. Dó com sétima: usa-se C7 ao invés de C<sub>5</sub><sup>3</sup><sub>7</sub>

- e) Nos acordes de sétima diminuta a terça menor, quinta diminuta e a sétima diminuta, acrescentando, entretanto, a abreviatura *dim* ou  $^{\circ}$ .

Ex. Dó diminuta:  $C^{\circ}$  ao invés de  $C^{\flat 3}_{\flat 5}_{7 \text{ dim}}$

2)  $A_4^7(9)$  – Neste acorde a nona fica entre parênteses por ser uma nota acessória (tensão disponível do acorde), ficando fora do parênteses a sétima e a quarta que são notas orgânicas (básicas) do acorde isto é, determinam o som básico do acorde (categoria de sétima da dominante).

3)  $Cm7(11)$  – No acorde menor com sétima usa-se sempre a décima primeira ao invés da quarta, não importando a altura das notas na escala, já que a cifra não estabelece a posição das notas do acorde, sendo sua principal função a de estabelecer os sons básicos do acorde e suas tensões disponíveis (escala do acorde).

4)  $A_4^7$  No acorde de sétima da dominante usa-se sempre quarta ao invés de décima primeira, não importando a altura das notas na escala. Sendo assim, a quarta é uma nota orgânica e é chamada, também, de quarta suspensa, pois toma o lugar da terça

5) Uso da quarta ou da décima primeira num acorde que não tem terça, usa-se quarta suspensa sendo então, a quarta uma nota orgânica e quando se tem terça menor usa-se décima primeira, sendo então, a décima primeira uma nota acessória

6)  $F(\text{add}9)$  Esta cifra indica tríade maior com nona adicionada. Se fosse anotado apenas  $F9$  muitos músicos tocariam este acorde incluindo a sétima menor, devido a um outro sistema de notação de cifras, onde nos acordes formados por intervalos compostos (acima da oitava, isto é, 9, 11 e 13) a sétima estaria implícita.

7)  $Gm7(b5)$  A quinta diminuta, mesmo sendo uma nota orgânica, está entre parênteses, apenas para que haja uma melhor programação visual.

8)  $G_9^{\flat 6}$  A sexta e a nona ficam fora do parêntese por serem consideradas tensões (dissonâncias) brandas que se equivalem.

9)  $Cm(7M)$  A sétima maior fica entre parênteses para que haja uma melhor programação visual

10)  $G^{\circ}(\text{b}_{13}^{7M})$  A sétima maior e a décima terceira menor são notas de tensões disponíveis na escala diminuta (ver pág. 343)

11) A colocação dos números nas cifras obedece a ordem de como se pronuncia.

Ex. Dó com sétima, quarta, nona e décima terceira  $C_4^7(\text{b}_9^{\flat 13})$

- A sétima e a quarta estão fora do parêntese por serem notas orgânicas (básicas) do acorde. E entre parênteses a nona e a décima terceira por serem tensões disponíveis (notas acessórias).

12) Da mesma maneira que se usam na notação musical os símbolos bemol (b) e sustenido (#) antes da nota para indicar alterações descendente ou ascendente em meio-tom, usam-se também estes símbolos na notação dos números na cifra. Vejamos

(b9) nona menor

(#9) nona aumentada

(b5) quinta diminuta

(#5) quinta aumentada

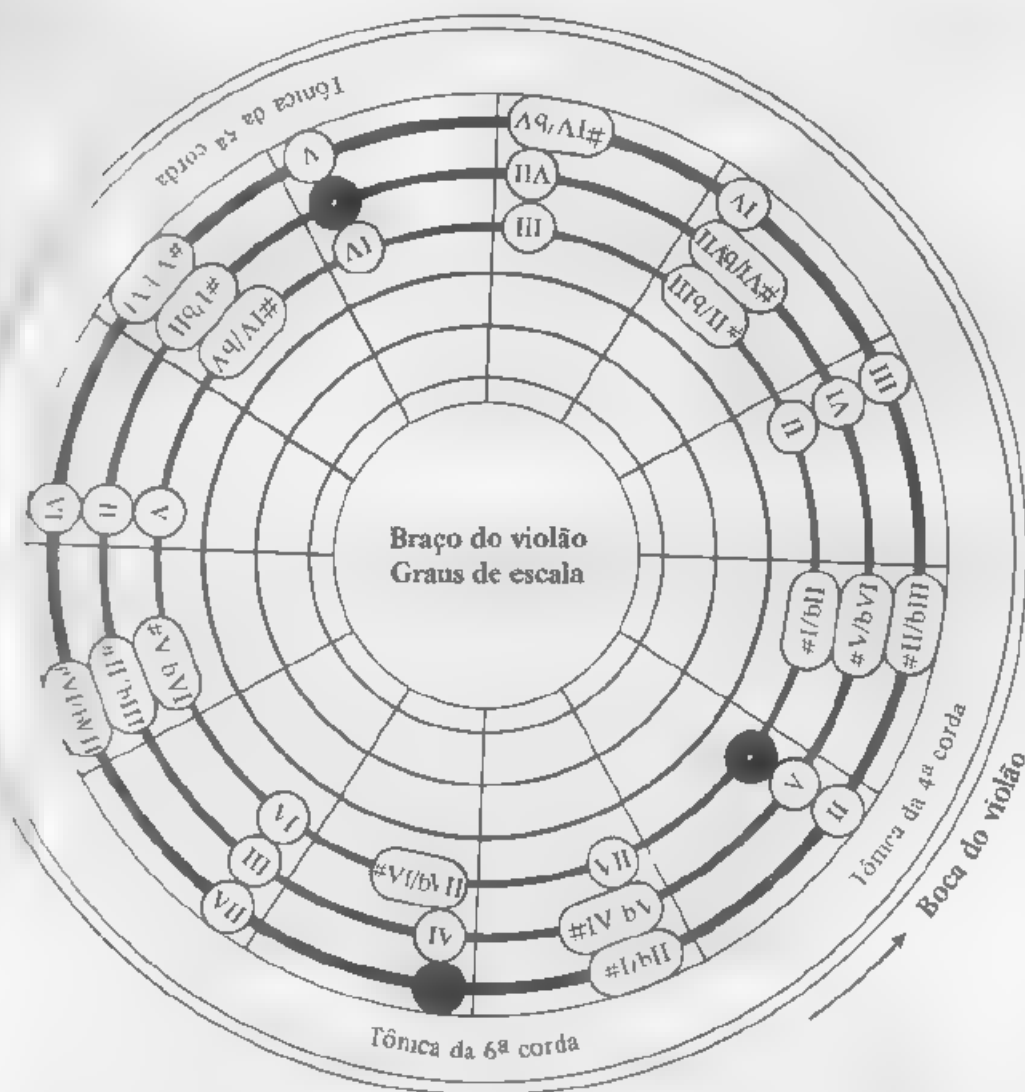
## **PARTE 4**

**GRAUS VISUALIZADOS NO BRAÇO DO VIOLÃO  
OU GUITARRA, PROGRESSÕES DE ACORDES,  
MARCHAS HARMÔNICAS MODULANTES E MÚSICAS  
HARMONIZADAS E ANALISADAS**

## • visualização dos graus no braço do violão ou guitarra

Este processo de visualização proporciona maior rapidez de raciocínio na formação dos acordes associados aos graus das tonalidades. Através dessa associação o instrumentista consegue fazer com mais facilidade como também faz a transposição dos acordes de uma tonalidade para outra com rapidez, para qualquer tonalidade.

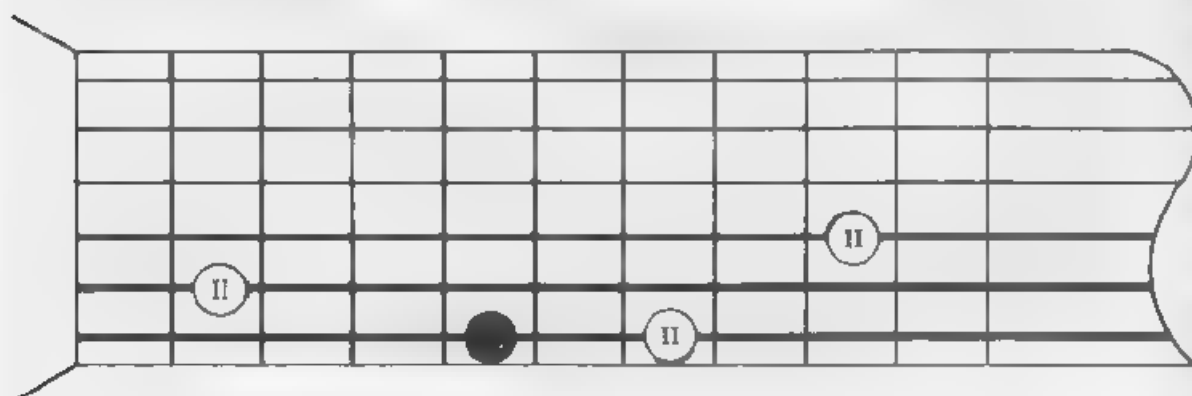
Este diagrama permite a visualização dos graus da escala no braço do violão, tomando como base a tônica da escala.



• Para que se possa utilizar bem o método de visualização dos graus no braço do violão, é fundamental que se decore pelo menos a relação dos graus (I II III IV V VI), tomando como base a tônica da escala na sexta, quinta e quarta cordas.

b) Aplicação prática tomando como base a fundamental na sexta, quinta e quarta corda:

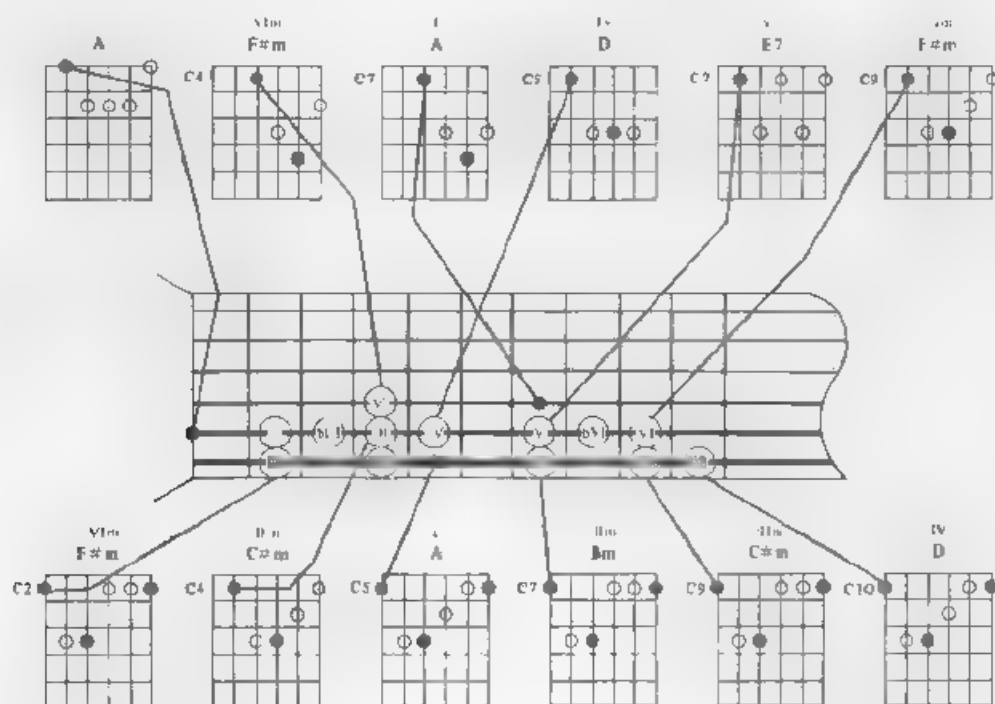
Se tomarmos por exemplo a nota Lá como primeiro grau da escala na sexta corda, teremos três opções para o segundo grau (nota Si) na sexta, quinta e quarta corda.



● = Fundamental

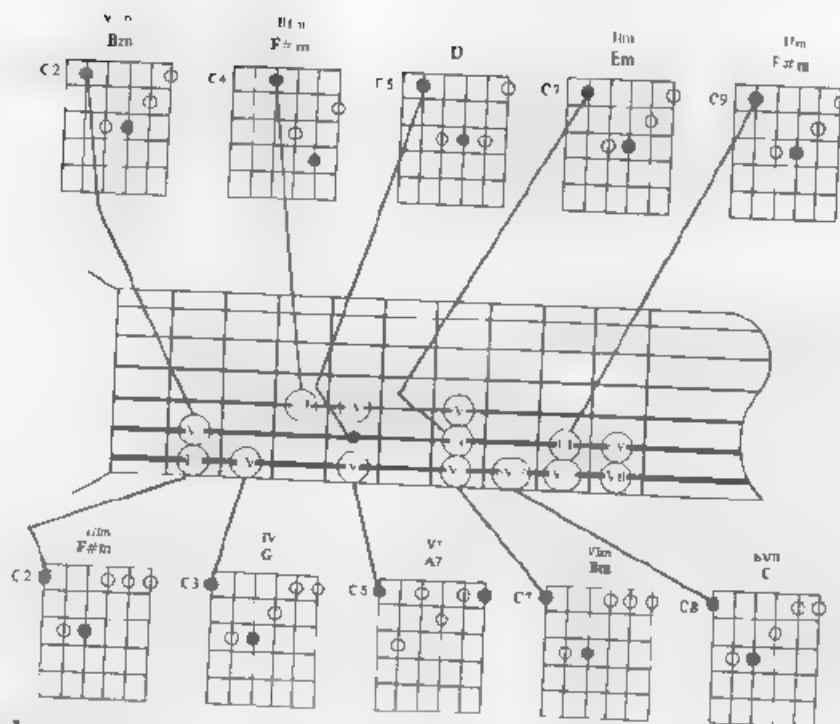
Observamos que os sons são os mesmos, localizados em diferentes regiões no braço do violão. Essa maneira de visualizar os graus proporciona ao instrumentista condições de escolher a região mais confortável para formar a posição do acorde. Em certos casos, algumas opções não podem ser usadas devido às limitações físicas do instrumento.

Aplicação prática: considerando-se a progressão harmônica I II<sup>m</sup> III<sup>m</sup> IV V VI<sup>m</sup> e tendo como I grau a nota Lá na sexta, quinta e quarta corda.



C = Abreviatura de casa

● Procure observar que embaixo da fundamental (sexta corda) encontra-se o IV grau (quinta corda na mesma casa) e em seguida que duas à direita do IV grau encontra-se o V e assim por diante.



Procure observar, por exemplo, que três casas à esquerda da fundamental encontra-se o VII grau, ou então que em cima da fundamental na quinta corda encontra-se o V grau (sexta corda na mesma casa) etc.

Por esse processo a transposição da harmonia de uma música para qualquer tom fica fácil já que ao invés de se pensar em termos de notas, pensa-se nos graus visualizados no braço do violão ou guitarra.

## II – Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos às tonalidades maiores e menores, usando-se as cifras, sinalizações analíticas e músicas harmonizadas e analisadas.

As progressões harmônicas e as músicas, além de servirem como exercício no uso dos acordes, devem ser aplicadas no treino de percepção harmônica até chegar ao ponto de, ao se ouvir uma progressão de acordes, saber-se reconhecer seus graus correspondentes

Nas progressões harmônicas, como exemplo serão usadas as tonalidades de Dó maior e menor, ficando por conta do estudante a transposição para as demais tonalidades. É importante ressaltar que no treino de percepção o estudante deverá saber os graus (I, IV, V, etc.) e não a altura (Dó, Lá, Si menor), pois os graus podem ser colocados em qualquer altura. Logo:

IIm	V7	I	pode ser
Dm	G7	C	■
Em	A7	D	ou
Am	D7	G	etc.

### A) Tonalidade maior

#### 1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos

- a) IIm V7 IIm  
 I C7M | G7 | C7M | ./. |

• O dominante do I grau é denominado de primário.

b)  $\begin{matrix} I7M & IV7M & I7M \\ || & C7M & | F7M & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

c)  $\begin{matrix} I7M & IIIm7 & I7M \\ \sharp & C7M & | Dm7 & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

d)  $\begin{matrix} I7M & VIIm7 & I7M \\ || & C7M & | Am7 & C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

e)  $\begin{matrix} I7M & IIIm7 & I7M \\ || & C7M & | Em7 & | C7M & | \cdot / & || \end{matrix}$

f)  $\begin{matrix} I7M & VIIIm7(b5) & I7M \\ || & C7M & | Bm7(b5) & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

g)  $\begin{matrix} I7M & VII^{\circ} & I7M \\ || & C7M & | B^{\circ} & | C7M & | / . & || \end{matrix}$

h)  $\begin{matrix} I7M & V7/3^{\sharp} & I7M \\ || & C7M & | G7/B & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

i)  $\begin{matrix} I7M & SubV7 & I7M \\ || & C7M & | Db7(\sharp 11) & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

j)  $\begin{matrix} I7M & V7,5^a & I7M \\ || & C7M & | G7/D & | C7M & | \cdot / & || \end{matrix}$

l)  $\begin{matrix} I7M & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | Dm7 & G7 & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

m)  $\begin{matrix} I7M & IV7M & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | F7M & Dm7 & G7 & | C7M & || \end{matrix}$

n)  $\begin{matrix} I7M & VIIm7 & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | Am7 & Dm7 & G7 & | C7M & || \end{matrix}$

o)  $\begin{matrix} I7M & IIIIm7 & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | Em7 & Dm7 & G7 & | C7M & || \end{matrix}$

p)  $\begin{matrix} I7M & VIIm7 & IV7M & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | Am7 & | F7M & | Dm7 & G7 & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

q)  $\begin{matrix} I7M & IV7M & IIIIm7 & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | F7M & | Em7 & | Dm7 & G7 & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$

r)  $\begin{matrix} I7M & IIIIm7 & VIIm7 & IIIm7 & V7 & I7M \\ || & C7M & | Em7 & | Am7 & | Dm7 & G7 & | C7M & | \cdot / . & || \end{matrix}$



g) I<sup>7M</sup> | C7M | IIIm7 | Em7 | VIIm7 | Am7 | IV7M | F7M | I<sup>7M</sup> | C7M | % |

i) I<sup>7M</sup> | C7M | IIIm7 | Dm7 | IIIm7 | Em7 | IV7M | F7M | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M ||

u) I<sup>7M</sup> | C7M | IV7M | F7M | IIIm7 | Em7 | VIIm7 | Am7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M |

- Nas progressões do itens g e i são encontrados dois acordes não diatônicos, o B<sup>o</sup> e o Db7(#11), respectivamente

### Progressões harmônicas contendo dominantes individuais secundários

a) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/V | D7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M |

b) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/II | A7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M ||

c) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/III | B7 | IIIm7 | Em7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M | % |

d) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/IV | C7 | IV7M | F7M | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M | % |

e) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/V | E7 | VIIm7 | Am7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M |

### Progressões harmônicas contendo II cadencial secundário

a) I<sup>7M</sup> | C7M | IIIm7 | Em7 | V7/II | A7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M |

b) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/III | B7 | IIIm7 | Em7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M | % |

c) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/IV | C7 | IV7M | F7M | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M | % |

d) I<sup>7M</sup> | C7M | V7/V | D7 | IIIm7 | Dm7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M |

e) I<sup>7M</sup> | C7M | VIIIm7(b5) | Bm7(b5) | V7/VI | E7 | VIIm7 | Am7 | V7 | G7 | I<sup>7M</sup> | C7M ||

• Progressão harmônica contendo II V's estendidos

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{G\#m7} \overset{\curvearrowright}{C\#7} \mid \overset{\curvearrowright}{C\#m7} \overset{\curvearrowright}{F\#7} \mid \overset{\curvearrowright}{F\#m7} \overset{\curvearrowright}{B7} \mid \overset{\curvearrowright}{Bm7} \overset{\curvearrowright}{E7} \mid \overset{\curvearrowright}{Em7} \overset{\curvearrowright}{A7} \mid$   
 $\overset{\curvearrowright}{V7/V} \overset{\curvearrowright}{V7} \overset{\curvearrowright}{I7M}$   
 $\mid D7 \mid G7 \mid C7M \parallel$

4) Progressões harmônicas contendo SubV7

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{\text{SubV7}} \overset{I7M}{\mid Db7} \mid C7M \mid \cdot \cdot \parallel$

- O SubV7 do I grau é denominado de primário e dos demais graus diatônicos de secundários.

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{\text{SubV7/II}} \overset{IIIm7}{\mid Eb7(9)} \mid \overset{\curvearrowright}{Dm7} \overset{V7}{\mid G7} : \parallel$

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{V7/III} \overset{\curvearrowright}{\text{SubV7/III}} \overset{IIIm7}{\mid B7} \overset{\curvearrowright}{F7(\#11)} \mid \overset{\curvearrowright}{Em7} \overset{IIIm7}{\mid Dm7} \overset{V7}{\mid G7} \overset{I7M}{\mid C7M} : \parallel$

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{V7/IV} \overset{\curvearrowright}{\text{SubV7/IV}} \overset{IV7M}{\mid C7} \overset{\curvearrowright}{Gb7(\#11)} \mid \overset{\curvearrowright}{F7M} \mid \overset{IIIm7}{\mid Dm7} \overset{V7}{\mid G7} : \parallel$

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{VIIm7} \overset{\curvearrowright}{\text{SubV7/V}} \overset{V7}{\mid Am7} \overset{\curvearrowright}{Ab7(13)} \mid G7 : \parallel$

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{\text{SubV7/VI}} \overset{VIIm7}{\mid Bm7(11)} \overset{\curvearrowright}{Bb7(\#11)} \mid \overset{\curvearrowright}{Am7} \overset{IIIm7}{\mid Dm7} \overset{V7}{\mid G7} : \parallel$

- (#11) soa bem no SubV7
- 9, #11 e 13 são tensões disponíveis no acorde de SubV7 e que tem como escala de acorde o modo *lídio b7*. (ver pág. 344).
- SubV7 resolvido deceptivamente

$\overset{I7M}{\parallel} C7M \mid \overset{\curvearrowright}{\text{(SubV7/II)}} \overset{\curvearrowright}{\text{AEM}} \overset{bVI7M}{\mid Eb7} \overset{\curvearrowright}{Ab7M} \mid \overset{IIIm7}{\mid Dm7} \overset{V7}{\mid G7} : \parallel$

- Anota-se no parênteses o que se espera que aconteça e fora o que realmente acontece. A escala do acorde é a que corresponde ao parênteses (*lídio b7*) para aumentar ainda mais a surpresa.

5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial

- a)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{SubV7}{| Db7(\#11) } | \overset{I7M}{| C7M } | \cdot / . |$
- b)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{IIIm7}{| Em7 } | \overset{SubV7/II}{| Eb7(\#11) } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } : ||$
- c)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{SubV7/III}{| F\#m7 } | \overset{IIIm7}{| F7(\#11) } | \overset{IIIm7}{| Em7 } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$
- d)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{SubV7/IV}{| Gm7 } | \overset{IV7M}{| Gb7(13) } | \overset{IIIm7}{| F7M } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$
- e)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{SubV7/VI}{| Bm7 } | \overset{VIIm7}{| Bb7(9) } | \overset{IIIm7}{| Am7 } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } : ||$

5) Progressões harmônicas contendo SubV7 estendido

- $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{SubV7}{| E7 } | \overset{I7M}{| Eb7 } | \overset{SubV7}{| D7 } | \overset{I7M}{| Db7 } | \overset{I7M}{| C7m } ||$
- $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{IIIm7}{| Em7 } | \overset{V7/V}{| Eb7 } | \overset{V7}{| D7 } | \overset{I7M}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$

6) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos

- a)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{\#I^{\circ}}{| C\#^{\circ} } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$
- b)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{bIII^{\circ}}{| Eb^{\circ} } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$
- c)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{V7/IV}{| Gm7 } | \overset{IV7M}{| C7/9 } | \overset{\#IV^{\circ}}{| F7M } | \overset{I/5^a}{| F\#^{\circ} } | \overset{V7/II}{| C/G } | \overset{IIIm7}{| A7 } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$
- d)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{\#I^{\circ}}{| C\#^{\circ} } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{\#II^{\circ}}{| D\#^{\circ} } | \overset{IIIm7}{| Em7 } | \overset{(V7/VI)}{| E7(b13) } | \overset{IV7M}{| F7M } | \overset{AFM}{| Fm6 } ||$
- e)  $\overset{IIIm7}{| Em7 } | \overset{bIII^{\circ}}{| Eb^{\circ} } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I^{\circ}}{| C^{\circ} } | \overset{I7M}{| C7M } |$
- f)  $\overset{I7M}{| C7M } | \overset{IIIm7}{| Dm7 } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{\#V^{\circ}}{| G\#^{\circ} } | \overset{VIIm7}{| Am7 } | \overset{bVI^{\circ}}{| Ab^{\circ} } | \overset{V7}{| G7 } | \overset{I7M}{| C7M } ||$

(AEM)

g)  $\overset{I7M}{\text{C7M}} \mid \overset{V7/IV}{\text{Gm7}} \overset{\#IVm7(b5)}{\text{C7(9)}} \mid \overset{IVm6}{\text{F\#m7(b5)}} \mid \overset{III m7}{\text{Fm7}} \mid \overset{bIII^0}{\text{Em7}} \mid \overset{bIII^0}{\text{Eb}^0} \mid$

$\overset{II m7}{\text{Dm7}} \overset{\text{SubV7}}{\text{Db7}} \overset{I7M}{\text{C7M}} \mid$

# 8) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos

a)  $\overset{I}{\text{C}} \mid \overset{V7/7^a/IV}{\text{C/Bb}} \mid \overset{IV/3^a}{\text{F/A}} \mid \overset{AEM}{\text{IVm/3}^a} \text{Fm/Ab} : \parallel$

b)  $\overset{I}{\text{C}} \mid \overset{V7/7^a/IV}{\text{C/Bb}} \mid \overset{IV/3^a}{\text{F/A}} \mid \overset{AEM}{\text{IVm/3}^a} \text{Fm/Ab} \mid \overset{I/5^a}{\text{C/G}} \mid \overset{V7}{\text{G7}} : \parallel$

c)  $\overset{I7M}{\text{C7M}} \mid \overset{\#I^0}{\text{C\#}^0} \mid \overset{II m7}{\text{Dm}} \mid \overset{II m/7^a}{\text{Dm/C}} \mid \overset{V7/3^a}{\text{G7/B}} \mid \overset{V7}{\text{G7}} : \parallel$

d)  $\overset{I/3^a}{\text{C/E}} \mid \overset{bIII^0}{\text{Eb}^0} \mid \overset{II m7}{\text{Dm7}} \mid \overset{\text{SubV7}}{\text{Db7(9)}} : \parallel$

e)  $\overset{I}{\text{C}} \mid \overset{V/3^a}{\text{G/B}} \mid \overset{VI m}{\text{Am}} \mid \overset{VI m/7^a}{\text{Am/G}} \mid \overset{V/3^a/V}{\text{D/F\#}} \mid \overset{V7}{\text{G7}} : \parallel$

f)  $\overset{I}{\text{C}} \mid \overset{IIIm/5^a}{\text{Em/B}} \mid \overset{VI m}{\text{Am}} \mid \overset{VI m/7^a}{\text{Am/G}} \mid \overset{IIIm/3^a}{\text{Dm/F}} \mid \overset{V7/5^a/II}{\text{A7/E}} \mid \overset{II m7}{\text{Dm7}} \mid \overset{V7}{\text{G7}} : \parallel$

g)  $\overset{I}{\text{C}} \mid \overset{V7/7^a/IV}{\text{C/Bb}} \mid \overset{IV/3^a}{\text{F/A}} \mid \overset{AEM}{\text{IVm/3}^a} \text{Fm/Ab} \mid \overset{I/5^a}{\text{C/G}} \mid \overset{V7/3^a/VI}{\text{E7/G\#}} \mid \overset{VI m}{\text{Am}} \mid \overset{VI m/7^a}{\text{Am/G}} : \parallel$

$\overset{V/V}{\text{D/F\#}} \mid \overset{V7}{\text{G7}} : \parallel$

h)  $\overset{I7M}{\text{C7M}} \mid \overset{V7/IV}{\text{C7(\#5)}} \mid \overset{IV7M}{\text{F7M}} \mid \overset{\#IV^0}{\text{F\#}^0} \mid \overset{I/5^a}{\text{C/G}} \mid \overset{VI m7}{\text{Am7}} \mid \overset{II m7}{\text{Dm7}} \mid \overset{V7}{\text{G7}} \mid \overset{I7M}{\text{C7M}} : \parallel$

i)  $\overset{I7M}{\text{C7M}} \mid \overset{V7/IV}{\text{Gm7(9)}} \mid \overset{IV7M}{\text{C7(\#5)}} \mid \overset{V7/7^a}{\text{F7M}} \mid \overset{IIIm7}{\text{G/F}} \mid \overset{V7/II}{\text{Em7}} \mid \overset{V7/II}{\text{A7(b13)}} \mid$

$\overset{II m7}{\text{Dm7(9)}} \mid \overset{V7}{\text{G7(13)}} \mid \overset{I7M}{\text{G7(b13)}} \mid \overset{I7M}{\text{C7M}} : \parallel$

j)  $\overset{\uparrow}{I}$   $III_{Im}/5^{\sharp}$   $bVII^{\flat}_7$   $V^{\flat}_7/II$   $III_{Im}$   $[G7/5^{\sharp} = V^{\flat}_7]$   
 $\parallel C \mid Em/B \mid Bb7(13) \mid A7(b13) \mid Dm \mid Dm(7M) \mid Dm7 \mid Dm6 \mid$   
 $\overset{\uparrow}{III_{Im}7}$   $\overset{\uparrow}{V^{\flat}_7/V}$   $\overset{\uparrow}{III_{Im}7}$   $\overset{\uparrow}{V^{\flat}_7}$   
 $\mid E7(b13) \mid E7(b13) \mid Em7 \mid A7(b9) \mid D7(13) \mid D7(b13) \mid Dm7 \mid G7(b9) \parallel$

k)  $\overset{\uparrow}{I}$   $[Em7(b5) = III_{Im}7(b5)]$   $V^{\flat}_7$   $III_{Im}7$   $V^{\flat}_7$   
 $\parallel C \mid E7/B \mid Gm6/Bb \mid A7 \mid Dm7 \mid G7 \mid \parallel$

l)  $\overset{\uparrow}{I}$   $III_{Im}/5^{\sharp}$   $[Em7(b5) = III_{Im}7(b5)]$   $V^{\flat}_7/II$   $III_{Im}$   $III_{Im}/7^{\sharp}$   $V^{\flat}_7/3^{\sharp}$   $V^{\flat}_7$   
 $\parallel C \mid Em/B \mid Gm6/Bb \mid A7 \mid Dm \mid Dm/C \mid G/B \mid G7 \mid \parallel$

## 9) Análise harmônica de músicas populares na tonalidade maior

### SERAFIM E SEUS FILHOS

Rui Mauriti e José Jorge

- Tom de Sol maior • Dominante primário  $V^{\flat}_7 \rightarrow I$  e dominante secundário para o IV grau  $V^{\flat} - IV$  • Diminuto ascendente  $\sharp IV^{\flat}$  • Clichê harmônico  $I \ IV \ V^{\flat}_7 \rightarrow I$

#### SOL MAIOR

$\overset{3}{4}$ $\overset{\uparrow}{I}$ G São três machos uma	$\cdot/\cdot$ fênea por sinal Ma-	$\cdot/\cdot$ ria que com todas
se pare-	$IV$ C. cia	$\cdot/\cdot$
$\overset{\uparrow}{V^{\flat}}$ D $\overset{\flat}{-}$ perto prá ver bem de	$\cdot/\cdot$ perto quem de muito	$\cdot/\cdot$
$\overset{\uparrow}{I}$ G vinha	$\cdot/\cdot$	

/ filhos de dois jura-	/. mentos todos dois san-	V7, IV G7 grentos em
/. noite cla-	IV C rinha	/. _êh' ah
#IV <sup>o</sup> C# <sup>o</sup> ôh!	/. o Jo-	I G ão quebra
/. toco	Ma- V7 D7 Mané Quindim Lou-	/. renço e Ma-
G ria	/	(V) D
IV C _	I G _	/.

Noite alta de silêncio e lua • Serafim o bom pastor • De casa saía • Dos quatro meninos • Dois levavam rifres • Outros dois jovens levavam fumo e farinha • Bandoleiros de los campos verdes • Dom Quixote de nuestro destino êh! ah' ôh! • Serafim bom de corte • Mané João Lourenço e Maria • Mas o tal Lourenço • Dos quatro o mais novo • Era quem dos quatro tudo sabia • Resolveu deixar o bando e partir prá longe • Onde ninguém lhe conhecia • Serafim jurou vingança • Filho meu não dança conforme a dança • Êh! ah! ôh! • E "mataro" o Lourenço • Em noite alta da lua mansa • Todo mundo dessas redondezas conta • Que o tal Lourenço não deu sossego a Maria • Fez cair na vida sua irmã • E os outros dois matou só de medo • Serafim depois que viu o filho lobisomem • Perdeu o juízo • Êh! ah! ôh! • E morreu sete vezes • Até abrir caminho pro paraíso.

# ATRÁS DO TRIO ELÉTRICO

Caetano Veloso

- Tom de Fá maior • Dominante primário V7 e secundário V7 IV • Clichê harmônico
- Diminuto ascendente #IV° • Resolução deceptiva (V7,

MAIOR

<p><b>F</b> — trás do trio e—</p>	<p>A- % trás do trio e—</p>	<p>IV Bb létrico só não vai</p>
<p>— nem já mor—</p>	<p>I F reu quem já bo—</p>	<p>% tou prá ra—</p>
<p><b>Bb</b> — aprendeu</p>	<p>(V7) C7 — que é do outro</p>	<p>IV Bb lado do la—</p>
<p>— do lado</p>	<p>IV Bb lado que é la—</p>	<p>V7 C7 do lado de lá</p>
<p><b>F</b> — o sol é</p>	<p>% seu o som é</p>	<p>% meu quero morrer</p>
<p>— quero morrer já</p>	<p>V7 C7 — o som é</p>	<p>% seu o sol é</p>
<p>— quero viver</p>	<p>% — quero viver lá</p>	<p>I F — nem quero sa—</p>
<p>— foi na Bahia</p>	<p>V7/IV F7 ceu foi na Bahi</p>	<p>% — foi na Bahia</p>
<p>— letro-sol rom—</p>	<p>#IV° B° letro-sol rom—</p>	<p>I F peu no meio-dia</p>
<p>— no meio-di—</p>	<p>I F a</p>	<p>%</p>

# SAMBA DA BENÇÃO

Baden Powel e Vinícius de Moraes

- Tom de Ré maior • Dominante primário  $V7 \rightarrow I$  • Clichê harmônico  $I/3^a$   $bIII^\circ$   $IIIm7$   $V7 \rightarrow I$  • Diminuto de passagem descendente para o II grau  $bIII^\circ$  • II  $V7$  primário  $IIIm7$   $V7 \rightarrow I$  • Acorde invertido.

## RÉ MAIOR

$\begin{array}{ l} 2) \\ 4) \end{array} \begin{array}{l} I6 \\ D6 \end{array}$ — É melhor ser a-	$\begin{array}{ l} V7 \\ A7 \end{array}$ legre que ser	$\begin{array}{ l} I6 \\ D6 \end{array}$ triste alegria é a me-
$\begin{array}{ l} V7 \\ A7 \end{array}$ lhor coisa que e-	$\begin{array}{ l} I6 \\ D6 \end{array}$ existe é assim como a	$\begin{array}{ l} V7 \\ A7 \end{array}$ luz no cora-
$\begin{array}{ l} I6/3^a \\ D6/F\# \end{array}$ ção	$\begin{array}{ l} V7 \\ A7 \end{array}$ —	$\begin{array}{ l} I6/3^a \\ D6/F\# \quad F^\circ \end{array}$ mas prá fazer um
$\begin{array}{ l} IIIm7 \quad V7 \\ Em7 \quad A7 \end{array}$ samba com be-	$\begin{array}{ l} I6/3^a \quad bIII^\circ \\ D6/F\# \quad F^\circ \end{array}$ leza é preciso um bo-	$\begin{array}{ l} IIIm7 \quad V7 \\ Em7 \quad A7 \end{array}$ cado de tris-
$\begin{array}{ l} I6/3^a \quad bIII^\circ \\ D6/F\# \quad F^\circ \end{array}$ teza é preciso u.n bo-	$\begin{array}{ l} IIIm7 \quad V7 \\ Em7 \quad A7 \end{array}$ cado de tris-	$\begin{array}{ l} I6/3^a \quad bIII^\circ \\ D6/F\# \quad F^\circ \end{array}$ teza se não não se
$\begin{array}{ l} IIIm7 \quad V7 \\ Em7 \quad A7 \end{array}$ faz um samba	$\begin{array}{ l} I6/3^a \quad bIII^\circ \\ D6/F\# \quad F^\circ \end{array}$ não	$\begin{array}{ l} IIIm7 \quad V7 \\ Em7 \quad A7 \end{array}$ —

Fazer samba não é contar piada • Quem faz samba assim não é de nada • O bom samba é uma forma de oração • Porque o samba é a tristeza que balança • E a tristeza tem sempre uma esperança • A tristeza tem sempre uma esperança • De um dia não ser mais triste não • Ponha um pouco de amor numa cadência • E vai ver que ninguém no mundo vence • A beleza que tem no samba não • Porque o samba nasceu lá na Bahia • E se hoje ele é branco na poesia • Se hoje ele é branco na poesia • Ele é negro demais no coração.



# KID CAVAQUINHO

João Bosco e Aldir Blanc

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário e estendido • Acorde apropriado cromática apr. cr.

## RE MAIOR

que foi só pe-	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup>	gar o cava-	/. quinho
ter mas se eu contar o que	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup>	ter mas se eu contar o que	/. pode um cava-
os	/. home não vai	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup>	crer quando ele fere fere
nem	/. nem	B7	pu-
rece um pega	/. rece um pega	V7 A7	na
1ª vez	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup>	2ª vez	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup>
ral ai que foi só pe-	ral	ral	
Ge	/. nésio	/. a mulher do vi-	
sus-	/. tenta	V7 A7	tenta
I D	D	apr. cr. C#7	apr. cr. C7
bundo			ve-
é com meu cava-	/. é com meu cava-	IIIm7 Em7	quinho

1. pois se eu tô com	V7 A7 ele	1. encaro todo
16 9 D9 mundo	1. se al-	V7/II B7 guém
1. pisa no meu	IIIm7 Em7 calo	1. eu puxo o cava-
V7 A7 quinho	1. pra cantar de	16 9 D9 gaio

## PALCO

Gilberto Gil

- Tom de Mi maior • Resolução deceptiva (V7, • Clichê harmônico I IIIm7 IIIIm7 IV (V7) VIIm7

### MI MAIOR

I 2) E 4 Subo nesse venho para a	IIIm7 F#m7 palco minha festa sei que	IIIIm7 G#m7 alma cheira a muitos tem na	IV7M A7M talco como testa o Deus
(V7) B7 bumbum de be- sol como um si-	VIIm7 C#m7 bê nal	(V7/VI) G#7(b13) de be- um si-	IV7M A7M bê nal
I E minha aura eu como um de-	IIIm7 F#m7 clara so quem voto trago um	IIIIm7 G#m7 é clarivi- cesto de ale-	IV7M A7M dente pode gria de quin-

(V7)

B7

ver

tal

VIm7

C#m7

pode

de quin-

V7

B7

ver

tal

I

E

trago a minha

há também um

VIm7

F#m7

anda só quem

cantaro quem

IIIIm7

G#m7

sabe onde ela

manda o Deus da

IV7M

A7M

anda sabe

música pe-

(V7)

B7

rá lhe dar va-

dindo prá dei-

VIm7

C#m7

dar va-

prá dei-

(V7/VI)

G#7(b13)

dar va-

prá dei-

IV7M

A7M

lor

xar

I

E

vale quanto

derramar o

VIm7

F#m7

prá quem

tusano fa-

IIIIm

G#m7

preza o louco

zer o canto

IV7M

A7M

bumbum do tam-

cantar o can-

(V7)

B7

bor

tar

VIm7

C#m7

bor

a

(V7)

B7

bor

a

VIm

C#m

fogo eterno

" "

(V7/VI)

G#7(b13)

prá afugentar

" "

VIm7

F#m7

outro lugar

(V7)

B7

outro lugar

VIm

C#m

fogo eterno

(V7/VI)

G#7(b13)

prá consumir

V7

B7

fora daqui

I

E

(qui) la lai-

VIm7

C#m7

a laia lai-

V7

B7

fora da-

I

E

qui la lai-

VIm7

C#m7

a laia lai-

V7

B7

a la laia lá fora da

# POMBO CORREIO

Osmar-Dodo-Moraes Moreira

• Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Resolução deceptiva (V7).

## SOL MAIOR

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">2) 4)</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">V7 D7</div>	Pombo cor-	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">: G <u>reio</u> <u>reio</u></div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">%</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">— —</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">voa de- voa li-</div>
--	------------	--	--	--

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">pressa <u>geiro</u></div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">— c essa — meu mensa-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">carta leva <u>geiro</u> e essa</div>
---	---	--

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">para o meu a- <u>mensagem</u> de a-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">(V7) D7 <u>mor</u> <u>mor</u></div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">— leva ño — leva no</div>
---	--	---

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">V7/V1 B7</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">bico que eu a- <u>bico</u> que eu a-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">qui fico espe- <u>qui</u> fico can-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">VIm7 Em7</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">rando <u>tando</u></div>
--	---	--

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">— pela res- — que é prá espan-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">V7/V A7</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">posta que é prá tar essa tris-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">/.</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">saber se ela an- <u>teza</u> que a incer-</div>
--	---	---

<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">IIm7 Am7</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;">da gosta de <u>teza</u> do amor</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">V7 D7(9)</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"><u>mum</u> pombo cor- <u>traz</u> pombo cor-</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">1 G</div> <div style="display: inline-block; vertical-align: middle;"><u>reio</u> se a- <u>reio</u> nesse</div>
---	--	--

um desen-  
ho eu lhe

%.  
contro  
conto

%.  
aconte-  
por essas

E7  
nem perca  
mas a que

%.  
nem um só se-  
ponto quer che-

Ilm7  
Am7  
gundo  
gar

AFM  
mundo  
cão

AFM  
IVm6  
Cm6  
mundo  
cão

%.  
se preciso  
o que mais

Ilm7  
Am7  
vôa mas me  
mim seria as-

V7 II  
E7(9)  
o mundo

voltar prá

Ilm7  
Am7  
vôa mas me  
mim seria as-

G  
ma notícia

1  
G  
ma notícia

%.  
boa pombo cor-

14 vez

14 vez

- Tom de Dó maior • Dominante substituto primário *SubV7/I* e secundário *SubV7/II*
- Resolução deceptiva do dominante substituto primário (*SubV7*) • Clichê harmônico *IIIm7 SubV7/II IIIm7(SubV7)* • *IIIm7* como acorde inicial • Ausência do I grau.

DÓ MAIOR

2) 4) <i>IIIm7</i> <i>Em7</i> Por favor meu Fale pelos	<i>SubV7/II</i> <i>Eb7</i> ego cotovelos	<i>IIIm7</i> <i>Dm7</i> — não dê força ao — e pelos jo-
( <i>SubV7/I</i> ) <i>Db7</i> prego elhos	<i>IIIm7</i> <i>Em7</i> — que nos põe con- — me critique	<i>SubV7/II</i> <i>Eb7(9)</i> tra a parede sem razão
<i>IIIm7</i> <i>Dm7(9)</i> — prá nos afo- — se omitir não	( <i>SubV7/I</i> ) <i>Db7(9)</i> gai de sede vale a pena mas	<i>IIIm7</i> <i>Em7</i> chove chuva na não polua mi-
<i>SubV7/II</i> <i>Eb7(13)</i> sua boca nha cultura	vo- não <i>IIIm7</i> <i>Dm7</i> cê não bebe venha dividir comigo	( <i>SubV7/I</i> ) <i>Db7(13)</i> — sua auto censura me
<i>IIIm7</i> <i>Em7</i> há palavras desencontre não me	e- <i>SubV7/II</i> <i>Eb7(9)</i> xistem letras prostitua	se <i>IIIm7</i> <i>Dm7</i> mas você não forma as frases não seremos mais uma car-
( <i>SubV7/I</i> ) <i>Db7(9)</i> loucas que cultiva por a- caça em desgraça por a-	<i>IIIm7</i> <i>Em7</i> i i	<i>SubV7/II</i> <i>Eb7(9)</i> — —
<i>IIIm7</i> <i>Dm7(9)</i> — —	( <i>SubV7/I</i> ) <i>Db7(9)</i> — —	<i>IIIm7</i> <i>Em7</i> — —
<i>SubV7/II</i> <i>Eb7(9)</i> — —	<i>IIIm7</i> <i>Dm7(9)</i> — —	( <i>SubV7/I</i> ) <i>Db7(9)</i> — —

# MEU ERRO

Herbert Vianna

• 1ª vez de Lá maior • Clichê harmônico I III<sup>m</sup> IV IV<sup>m</sup> I • Acorde de empréstimo AEM IV<sup>m</sup>.

## LA MAIOR

<p><b>A</b>  <u>Eu</u> quis dizer você não  <u>Mesmo</u> querendo eu não</p>	<p>III<sup>m</sup>  <b>C#m</b>  <u>quis</u> escutar  <u>vou</u> me enganar eu co-</p>	<p>a-  IV  <b>D</b>  <u>gora</u> não peça não me  <u>nheço</u> os seus passos eu</p>
--	---	--

<p><b>I</b>  <b>A</b>  <u>faço</u> promessas eu não  <u>seu</u> os seus erros não há</p>	<p>I  <b>A</b>  <u>quero</u> te ver nem quero  <u>nada</u> de novo ainda</p>	<p>III<sup>m</sup>  <b>C#m</b>  <u>acreditar</u> que vai  <u>somos</u> iguais en-</p>
--	--	---

<p><b>AEM</b>  IV<sup>m</sup>  <b>Dm</b>  <u>é</u> diferente que  <u>eu</u> não me chame não</p>	<p><b>AEM</b>  IV<sup>m</sup>  <b>Dm</b>  <u>tudo</u> mudou vo-  <u>olhe</u> pra trás vo-</p>	<p>III<sup>m</sup>  <b>C#m</b>  <u>cê</u> diz não saber o que  <u>cê</u> diz não saber o que</p>
--	---	--

<p><b>I</b>  <b>Dm</b>  <u>eu</u> de errado e o meu  <u>bom</u> de errado e o meu</p>	<p>IV  <b>D</b>  <u>eu</u> foi crer que es-  <u>eu</u> foi crer que es-</p>	<p><b>AEM</b>  IV<sup>m</sup>  <b>Dm</b>  <u>tar</u> ao seu lado basta-  <u>tar</u> ao seu lado basta-</p>
---	---	--

<p><b>A</b>  <u>a</u> meu  <u>a</u> meu</p>	<p>IV  <b>D</b>  <u>Deus</u> era tudo que eu que-  <u>Deus</u> era tudo que eu que-</p>	<p>I  <b>A</b>  <u>ria</u>  <u>ria</u></p>	<p>eu di  eu di-</p>
---	---	--	--------------------------

1ª vez

2ª vez

<p><b>AEM</b>  IV<sup>m</sup>  <b>Dm</b>  <u>me</u> abandone</p>	<p>IV  <b>D</b>  <u>zia</u> o seu nome não</p>
--	--

<p><b>I</b>  <b>A</b>  <u>me</u> abandone ja-  <u>mais</u></p>	<p>IV  <b>D</b></p>
--	-------------------------

<p><b>I</b>  <b>A</b></p>	<p><b>I</b>  <b>A</b></p>
-------------------------------	-------------------------------

Fade out

# VAMOS FUGIR

Gilberto Gil e Liminha

• Tom de Lá maior • Resolução deceptiva do dominante primário (V7).

## LÁ MAIOR

4) 4)	Vamos fu-	I A g <u>ir</u>	%. deste lu-
(V7) E7 g <u>ar</u>	baby	%. -	VIm F#m g <u>ir</u> vamos fu-
%. -	tou can-	IV D s <u>ado</u> de esperar	(V7) E7 que você me carre-
VIm F#m g <u>ue</u>		%. -	I A g <u>ir</u> vamos fu-
%. =	proutro lu-	(V7) E7 g <u>ar</u>	%. - baby vamos fu-
VIm F#m g <u>ir</u>		%. -	IV D que <u>r</u> você vá pronde
(V7) E7 que você me carre-		VIm F#m g <u>ue</u>	%. pois diga que i-
A %. r <u>á</u> Ira-		(V7) E7 j <u>á</u>	IV ■ j <u>á</u> prá onde eu só veja vo- Ira-
%. c <u>ê</u> você veja a mim		I A s <u>ó</u>	(V7) E7 j <u>ó</u> Mara- Mara-



qualquer outro lugar co-	/	A	quer Guapo-
Guapo-	IV D ré qualquer outro lugar ao	%. Sol outro lugar ao	
céu a-	(V) E7 zul	IV ■ zul onde haja só meu corpo	
ento ao seu corpo nu	(V) E -	/.	
D	%. IV D -	(V) E %. vamos fu-	
	%. -	(V7) E7 gar baby	
vamos fu-	VIm F#m gr	%. -	pronde
onde a gente escore-	(V7) E7 onde a gente escore-	VIm F#m gue	
todo	IV D dia de manhã	(V7) E7 flores que a gente re-	
	/	IV ■ banda de maçã	
uma	VIm F#m gae	%. %	

# ESTE SEU OLHAR

Tom Jobim

• Tom de Fá maior • II V7 primário • Dominante secundário V7 II V7 V e (V7 VI, • Diminuto de passagem ascendente para o II e III graus #I° #II° • Diminuto descendente para o II grau bIII° • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Resolução deceptiva (V7/IV) e (V7) • Clichê harmônico G7(13), G7(b13) Gm7 C7(b9),

## FÁ MAIOR

<p>2) 4) I7M F7M — Este seu o- — Mas a ilu-</p>	<p>#I° F#° lhar são</p>	<p>IIIm7 Gm7 — quando encontra o — quando se des-</p>
<p>#II° G#° meu faz</p>	<p>IIIIm7 Am7 — fala de umas — dói no cora-</p>	<p>(V7/VI) A7(b13) coisas que eu nem ção de quem so-</p>
<p>IV7M Bb7M posso acredi- nhou sonhou de-</p>	<p>(AEM) IVm6 Bbm6 tar mais</p>	<p>IIIm7 Am7 doce é so-</p>
<p>bIII° Ab° nhar é pen-</p>	<p>IIIm7 Gm7 sar que vo-</p>	<p>(V7) C7(9) cê</p>
<p>IIIIm7 Am7 gosta de</p>	<p>bIII° Ab° mim como</p>	<p>IIIm7 Gm7 eu de vo-</p>
<p>V7 C7(9) cê</p>	<p>IIIIm7 Am7 Ah! se eu pu-</p>	<p>bIII° Ab° desse enten-</p>
<p>IIIIm7 Am7 der</p>	<p>V7/II D7(b9) — o que</p>	<p>V7/N G7(13) G7(b13) dizem</p>
<p>IIIm7 Gm7 — seus</p>	<p>I7M F7M olhos</p>	<p>—</p>

# PENAS DO TIÊ

Folclore com adaptação de Fagner

- Tom de Sol maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  • Acorde subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$  • Diminuta de passagem ascendente e descendente • Acorde invertido.

## SOL MAIOR

4) 4)

I, 3 <sup>a</sup>	bIII <sup>o</sup>	IIIm7	V7
G/B	Bb <sup>o</sup>	Am7	D7(9)
você <u>s</u> já	viram la na <u>ma</u> ta a canto-	da	da passa-
taram	gabi <u>ro</u> ba bem ma-	dura	ja viram as

I, 3 <sup>a</sup>	bIII <sup>o</sup>	IIIm7	V7	I	V7/III
G/B	Bb <sup>o</sup>	Am7	D7(9)	G	C $\#m7(b5)$ F $\#7(b13)$
rada quando <u>vai</u> anoite-	cer	cer	e já ou-	viram o canto <u>triste</u> da	ara-
tard <u>e</u> s quando <u>vai</u> anoite-	cer	cer	e ja sen-	tiram das planícies <u>orva</u> -	

IIIm	IIIm 7 <sup>a</sup>	(V7/II)	SubV7/V	V7
Bm	Bm/A	E $\flat_4(9)$ E7(9)	Eb7	D7
ponga	anunci-	ando que na <u>terra</u> vai chu-	ver	já esperimen-
lhadas	o cheiro	doce das plantin <u>ha</u> s muçam-	bê. . .	pois meu a-

AEM	I 3 <sup>a</sup>	bIII <sup>o</sup>	IIIm7	V7
$\#IVm7(b5)$ IVm6	G/B	Bb <sup>o</sup>	Am7	D7
C $\#m7(b5)$ Cm6				
mor tem um pouquin <u>ho</u> disso <u>tudo</u>		e tem na	boca a cor das <u>penas</u> do ti-	

V7/II	IIIm7
E7	Am7
quando ele	canta os passarinhos ficam
mudos	sabe quem

I	$\#I^o$	IIIm7	$\#II^o$
G	G $\#^o$	Am7	A $\#^o$
é o meu amor ele é vo-	cê	vo-	cê
			vo-

IIIm7	bIII <sup>o</sup>	IIIm7	$\#II^o$
Bm7	Bb <sup>o</sup>	Am7	A $\#^o$
ce		vo-	cê
			vo-

Fade out

## BIM BOM

João Gilberto

- Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • IIm7 como acorde inicial • Acorde de empréstimo modal AEM IVm7.

### DÓ MAIOR

2)	IIm7 (V7)	IIm7 (V7)	IIm7 (V7)	IIm7 V7
4)	Dm7 G7	Dm7 G7	Dm7 G7	Dm7 G7
	Bim bom	bim bom bom	bim bom	bim bim bom bim

1ª Vez		2ª Vez
I7M C7M(9) bom	/.	Bm7 bim
		V7/VI E7(b9)

VIm7 Am7	V7/VI E7(b9)	VIm7 Am7	V7/VI E7(b9)
é só isso o meu	baão	e não tem mais na-	da não

VIm7 Am7	V7/II A7	1ª Vez	
o meu cora-	ção pediu as-	IIm7 Dm7	(V7) G7
		sim	só

2ª Vez	AEM	
IIm7 Dm7	IVm7 Fm7	I7M C7M(9)
sim só bim	bom bim bom bim	bim
		/.

## NOS BAILES DA VIDA

Milton Nascimento e Fernando Brant

- Tom de Ré maior • Dominante primário • ausência de dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM bVII • I grau com notas de passagem • I4.

### RÉ MAIOR

I	I7M
4 D	D7M
Foi nos bailes da vida ou num bar em	troca de pão

<p><b>E</b> <b>D6</b> muita gente boa pôs o pé na</p>	<p>AEM bVII C profissão</p>
<p>er um instrumento e</p>	<p>IIIm7 Em7 de cantar</p>
<p><b>A7</b> importando se quem pagou quis ou-</p>	<p>I D vir foi assim</p>
<p>era buscar o caminho que</p>	<p>I7M D7M vai dar no sol</p>
<p><b>E</b> <b>D6</b> não comigo as lembranças do que eu</p>	<p>bVII C era</p>
<p>nada era longe</p>	<p>IIIm7 Em7 tudo tão bom</p>
<p><b>A7</b> toda de terra na boléi-</p>	<p>I I4 D D4 a de caminhão — era assim</p>
<p><b>D</b> a lupa encharcada e a alma re-</p>	<p>I7M D7M pleta de chão</p>
<p>tem de ir aonde o</p>	<p>(AEM) bVII C povo está</p>
<p>foi assim</p>	<p>V7 A4 assim será</p>
<p><b>A7</b> me distarço e não me can-</p>	<p>I I4 D D4 so de viver — nem de cantar</p>

# LANÇA PERFUME

Rita Lee e Roberto de Carvalho

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Resolução deceptiva (V7) • Modulação por acorde comum (AEM) terça menor ascendente.

## RÉ MAIOR

2) 4)	I D	VIm7 Bm7	IIm7 Em7	V7 A7	I D	VIm7 Bm7	IIm7 Em7	(V7) A7
	Lança <u>menina</u> lança		todo esse <u>perfume</u>		desbarat <u>ina</u> não dá		pra ficar <u>imune</u>	
	<u>Vem</u> cá meu <u>bem</u> me		<u>cola</u> um <u>carinho</u>		<u>eu</u> sou <u>neném</u> só sos-		<u>sego</u> com <u>beijinho</u>	
	des -							

## FÁ MAIOR

AEM AEM

bIII F	Im7 Dm7	IIm7 Gm7	(V7) C7
ao teu amor que tem		cheiro de coisa ma-	
vê se me dá o pra-		zer de ter prazer co-	

## RÉ MAIOR

IIm7 Em7	A7
luca	:

2ª vez

## RÉ MAIOR

IIm7 Em7	V7/V A7	V7 D7	IV7M G7M	I7M D7M
mi <u>go</u>	me a-	que <u>ça</u>	me vira de	pon <u>ta</u> cabe <u>ça</u>

## FÁ MAIOR

IV7M G7M	I7M D7M	IIm7 Gm7	V7 C7	I7M F7M	VIm7 Dm7
- me faz de	gato e sapato	me <u>deixa</u> de		quatro no <u>ato</u>	

## RÉ MAIOR

IIm7 Gm7	V7 C7	I F	IIm7 Em7	(V7) A7	IIm7 Em7	(V7) A7
me en <u>che</u> de a-		mor	de a-		mor	lan <u>ça</u>

IIm7 Em7	V7 A7	I7M D7M	I6 D6	I7M D7M	I6 D6
lan <u>ça</u> per-		fume			

# EU SEI QUE VOU TE AMAR

Tom Jobim e Vinícius de Moraes

• Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente, descendente e auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$   $bVII7M$  e  $bVI7M$  • Resolução deceptiva ( $V7$ ) ( $V7/II$ ) • [ $Em7(b5) = IIm7(b5)$ ] disfarçado em  $Gm6/Bb$  • Acorde invertido.

## DÓ MAIOR

2) 4)		
Eu	$I7M$ $C7M$ sei que vou te amar sei que vou chorar	$bIII^o$ $Eb^o$ — por toda a minha — a cada ausência
$IIm7$ $Dm7$ vida eu vou te amar tua eu vou chorar	$V7$ $G7(b9)$ — a cada despe- — mas cada volta	$V7/IV$ $C7(9)$ dida eu vou te amar tua há de apagar (AFM)
$C7(9)$ — desesperada- — o que essa ausência	$IV7M$ $F7M$ mente eu sei que vou te a- tua me causou	$IVm6$ $Fm6$ mar e — eu
1ª Vez		
$I7M/3^a$ $C7M/E$ cada	$bIII^o$ $Eb^o$ verso	$IIm7$ $Dm7$ meu se-
( $V7$ ) $G7(13)$ rá pra	[ $Em7(b5) = IIm7(b5)$ ] $Gm6/Bb$ te di-	( $V7/II$ ) $A7(b13)$ zer que eu
[ $Dm7(b5) = IIm7(b5)$ ] $Fm6/Ab$ sei que vou te amar por	$V7$ $G7(b13)$ toda a minha vida eu	2ª Vez
$bIII^o$ $Eb^o$ — a eterna desven-	AEM $bVII7M$ 3ª $Bb7M/D$ tura de viver	$I7M/3^a$ $C7M/E$ sei que vou sofrer
ALM $bVI7M/3^a$ $Ab7M/C$ ver ao lado teu	$I^o$ $C^o$ — por toda a minha	$\#I^o$ $C\#^o$ — a espera de vi-
		$VII^o$ $B^o/C$ vida
I C —		

# COMO DOIS E DOIS

Caetano Veloso

• Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário V7/V e V7/VI • Dominante estendido • Resolução deceptiva V7/VI • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup>

## LÁ MAIOR

2) I  
4) A  
\_ Quando você me ou-  
\_ Quando você me ou-

V7/VI  
C#7  
vir cantar  
vir chorar

VIm7  
F#m7  
\_ venha não creia eu não corro pe-  
\_ tente não cante não conte co-

(V7/VI)  
C#7  
rigo  
migo

IV  
D  
\_ fico não digo não fico  
\_ falo não calo não falo

I  
A  
\_ deixo no ar  
\_ deixo sangrar

V7/V  
B7(9)  
\_ eu sigo apenas porque eu gosto  
\_ algumas lágrimas bastam pra

IIIm7 V7  
Bm7 E7  
de can- tar  
consolar

I  
A  
\_ tudo vai mal  
\_ tudo vai mal

V7/VI  
C#7  
tudo  
tudo

VIm7  
F#m7  
\_ tudo é igual quando eu canto e sou  
\_ tudo mudou não me iludo e con-

(V7/VI)  
C#7  
mudo  
tudo

IV  
D  
\_ mas eu não minto não minto  
\_ é a mesma porta sem trinco

I VIm7  
A F#m7  
\_ estou longe e perto  
\_ o mesmo teto

V7/V  
B7(9)  
\_ sinto alegria tristezas e  
\_ e a mesma lua a furar nosso

IIIm7 V7  
Bm7 E7  
brinco  
zinco



I	V7/IV	IV	#IV <sup>o</sup>
A	A7	D	D# <sup>o</sup>
meu amor	—	—	tudo em volta está deserto tudo
meu amor	—	—	tudo em volta está deserto tudo
I	V7/IV	IV	#IV <sup>o</sup>
A	A7	D	D# <sup>o</sup>
certo	—	—	tudo certo como dois e dois são
certo	—	—	tudo certo como dois e dois são
V7			
E7			
certo			
certo			

## MORENA FLOR

Toquinho e Vinícius de Moraes

- Tom de Ré maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM / Vm6 • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup> • Acorde invertido.

### RÉ MAIOR

	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup> Mo- re-	(V7/7 <sup>b</sup> ) A/G na	IIIIm7 F#m7 flor me
	V7/IV E7(9) rinho um chei-	V7 A7 rinho de a-	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup> mor
	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup> A7 de- pois	(V7/7 <sup>b</sup> ) A/G tam-	IIIIm7 F#m7 bém me dê
	(V7/V) E7(9) guinho que	AEM IVm6 Gm6 só você	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub> <sup>6</sup> tem

/.	$I_9^6$ D $_9^6$ sem	V7/III C#7(b9) vo-	IIIm7 F#m7 cê
/.	C#m7(b5) ser	V7 VI F#7 de-	VIIm7 Bm7 mim
VIIm7/7 <sup>a</sup> Bm/A	eu	IV6 G6 ia	IIIm7 F#m7 triste
B7(b9)	tudo	V7 V E7(9) ia ser	IIIm7 Em7 m
V7 A7	acontece que a Ba-	$I_9^6$ D $_9^6$ hua	IIIm7 F#m7 fe
V7 E7(9) cê	todinha as-	IIIm7 Em7(9) sim só prá	V7 A7(#5) m.m

## MADALENA

Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza

- Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente • Modulada direta meio tom descendente a partir do segundo tom • II SubV7 primário • Acorde de empréstimo modal AEM bIII7M
- Resolução deceptiva • Acorde de subdominante alterado #VIm7(b5) • Acorde invertido.

RÉ MAIOR			
2) 17M 16 4) D7M D6	IIIm7 V7 Em7 A7(9)	17M 16 D7M D6	IIIm7 V7 Em7 A7(9) Ó Mada-
17M 16 D7M D6	IIIm7 V7 Em7 A7(9)	17M 16 D7M D6	IIIm7 V7 Em7 A7(9) mar é uma
lena meu	pe.to perce-	beu que o	

**SOL MAIOR** V7

D7M 16 D7M D6 gota compa-	IIIm7 V7/V Em7 A7(9) rada ao pranto	V7/IV D <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) meu	D7(b9) mas fique-
I7M G7M certa quando o	V7 D <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) nosso amor des-	I7M G7M perta mesmo o	V7 D <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) sol se deses-
I7M G7M pera e se es-	(V7) D <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) conde lá na	F#m7(9) serra	V7/VI B7(b13) eh! Mada-
VIIm Em lena o que é	VIIm 7 <sup>a</sup> Em/D meu não se di-	#IVm7(b5) C#m7(b5) vide nem tão	V7/III F#7(b9) pouco se ad-

**Á MAIOR** IIIm7

Sub V7

IIIm Bm mite que do	IIIm/7 <sup>a</sup> Bm/A nosso amor du-	G#m7(11) vide	G7(#11) até a
I7M F#7M lua se ar-	IIIm7 G#m7 risca num pal-	IIIm7 A#m7 píte que o	%. nosso amor e-

**RE MAIOR**

1<sup>a</sup> vez

AEM bIIIM A7M xiste forte ou	V7/V E <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) fraco alegre ou	V7 A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) triste	A7(b9) Ó Mada-
---------------------------------------	--	---	-------------------

2<sup>a</sup> vez

A <sub>4</sub> (9) ste	A7(b9)	A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) da	16 D <sub>9</sub> <sup>6</sup> le
---------------------------	--------	---------------------------------------	---

o Ma- Mada-

Ó Mada-

A <sub>4</sub> (9) e e e e-	16 D <sub>9</sub> <sup>6</sup> na
--------------------------------	---

o Ma-  
Fade out

# ONDE ANDA VOCÊ

Vinícius de Moraes e Hermano Silva

- Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7* e estendido • Resolução deceptiva (V7) (V7/III) • Clichê harmônico I V7/II *IIIm7* V7/II
- Acorde de empréstimo modal AEM IVm6.

## DÓ MAIOR

4) I7M V7/II 4) C7M A7(b13) — E por falar em sau-	IIIm7 :Dm7(9) dade onde anda vo- leza onde anda a can-	(V7) G7(9) cê onde anda seus ção que se ouvia na
IIIm7 Em7 olhos que a gente não noite nos bares de en-	V7/II A7(9) vê onde anda esse tão onde a gente fi-	IIIm7 Dm7(9) corpo que me deixou cava onde a gente se a-
V7 G7(13) morto de tanto pra- mava em total soli-	I7M C7M zer	1ª vez 2ª vez Gm7 dão
V7/IV C7(9) —	IV7M F7M hoje en saio na noite va-	AEM IVm6 Fm6 zia numa boe-
IIIm7 Em7 mia sem razão de	V7/II A7 ser na rotina dos	IIIm7 Dm7(9) bares que apesar dos pe-
(V7) G7(9) sares me trazem vo-	Bb7(13) cê	V7/II A7(b13) — e por falar em pai-
IIIm7 Dm7(9) xão em razão de vi-	(V7/bIII) Fm7(9) Bb7(13) ver você bem que po-	IIIm7 Em7(9) dia me apare-

<b>A7(b13)</b>	<b>IIIm7</b> <b>Dm7(9)</b>	<b>V7</b> <b>G7(13)</b>
ser nesses mesmos lu-	gares na noite nos	bares onde anda vo-
<b>C7M(9)</b>	✓.	
se		

## PAISAGEM DA JANELA

Lô Borges e Fernando Brant

• Tom de Dó maior • Resolução deceptiva (V7) • Clichê harmônico I IIIm7 VI IIIm7

### DÓ MAIOR

<b>I7M</b> <b>C7M</b> Da janela	<b>IIIm7</b> <b>Em7</b> lateral	<b>VIIm7</b> <b>Am7</b> do quarto de dor-
<b>IIIm7</b> <b>Em7</b> III	<b>IV7M</b> (V7) <b>F7M</b> <b>G<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)</b> vejo uma igreja e um si-	<b>IIIm7</b> <b>VIIm7</b> <b>Em7</b> <b>Am7</b> nal de glória
<b>V7M</b> (V7) <b>F7M</b> <b>G<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)</b> são um muro branco e um	<b>IIIm7</b> <b>VIIm7</b> <b>Em7</b> <b>Am7</b> vão pássaro	<b>IV7M</b> (V7) <b>F7M</b> <b>G<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)</b> vejo uma grade e um ve-
2) <b>IIIm7</b> 4) <b>Em7</b> ho si-	4) <b>IV7M</b> 4) <b>F7M</b> nal	✓.
<b>I7M</b> <b>C7M</b> mensageiro	<b>IIIm7</b> <b>Em7</b> natural	<b>VIIm7</b> <b>Am7</b> de coisas natu-
<b>IIIm7</b> <b>Em7</b> reis	<b>IV7M</b> (V7) <b>F7M</b> <b>G<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)</b> quando eu falava dessas	<b>IIIm7</b> <b>VIIm7</b> <b>Em7</b> <b>Am7</b> flores mórvidas

IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) quando eu falava desses	IIIIm7 VIm7 Em7 Am7 homens sordidos	IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) quando eu falava desse
2) IIIIm7 4) Em7 tempo-	4) IV7M 4) F7M ral	V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) vo- cê não escu-
1 C t <u>ou</u> você não	IIIIm7 Em7 quer ac <u>redi</u> -	IV F tar
V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) mas isso é tão nor-	1 C mal você não	IIIIm7 Em7 quer ac <u>redi</u> -
IV F tar	V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) eu apenas era	I7M C7M cavaleiro
IIIIm7 Em7 marginal	VIm7 Am7 lavado em ribei-	IIIIm7 Em7 rão
IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) cavaleiro negro que vi-	IIIIm7 VIm7 Em7 Am7 rou mistério	IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) cavaleiro e senhor de
IIIIm7 VIm7 Em7 Am7 casa e árvore	IV7M V7 F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) sem querer descanso nem do-	2) IIIIm7 4) Em7 mini-
2) IV7M 4) F7M cal	./.	I7M C7M cavaleiro

IIIIm7 Em7 marginal	VIIm7 Am7 banhado em ribei-	IIIIm7 Em7 rão
---------------------------	-----------------------------------	----------------------

IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) conhecia as torres e os	IIIIm7 VIIm7 Em7 Am7 cemitérios	IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) conheci os homens e os
---	---------------------------------------	--

IIIIm7 VIIm7 Em7 Am7 seus velórios	IV7M (V7) F7M G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) quando olhava da janela	IIIIm7 IV7M Em7 F7M lateral do
--	---	--------------------------------------

V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) quarto de dor.	I C mir você não	IIIIm7 Em7 quer acredi-
---	------------------------	-------------------------------

IV F tar	V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) mas isso é tão nor-	I C mal você não
----------------	--	------------------------

IIIIm7 Em7 quer acredi-	IV F tar .	V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) mas isso é tão nor-
-------------------------------	------------------	--

I C mal um cava-	IIIIm7 Em7 leiro margi-	IV F nal
------------------------	-------------------------------	----------------

V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) ... em ribei-	I C rão você não	IIIIm7 Em7 quer acredi-
--	------------------------	-------------------------------

F ...	V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) ...	I C ...
----------	--	---------------

# ATÉ QUEM SABE

João Donato e Lysias Enio

• Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *Sub V7/V* • [A7(b9) = V7/II] disfarçado em Bbm6 • Acorde de aproximação cromática *apr.cr* • Acorde de empréstimo modal AEM • Dominante secundário *V7 II*, *V7/III*, *V7/IV* e *V7/V*.

## DÓ MAIOR

<p>4) V7 4) G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) — Até um</p>	<p>AEM I<sup>7</sup>M : C<sup>7</sup>M(9) Bb<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>11</sub>) dia — até tal- vou — pra onde</p>	<p>V7/II A<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) A7(b9) vez — até quem for — sem mais vo-</p>	<p>II<sup>7</sup>m7 Dm<sup>7</sup> sabe vê</p>
<p>[V7/II = A7(b9)] Bbm6 A7(b13) — — até vo- — — sem me que-</p>	<p>II<sup>7</sup>m7 Dm<sup>7</sup> Sub V7/V Ab<sup>7</sup>(9) cé — sem fanta- rer — sem mesmo</p>	<p>V7 G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) G7(b9) sia — sem mais sau- ser — sem me enten-</p>	<p>I<sup>7</sup>M C<sup>7</sup>M(9) dade der</p>
<p>V7/IV C<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>13</sub>) — — agora a — — vou me be-</p>	<p>1ª Vez IV<sup>7</sup>M F<sup>7</sup>M gente tão de re-</p>	<p>(V7/7<sup>9</sup>) G/F pente nem mais se en-</p>	<p>III<sup>7</sup>m7 Em<sup>7</sup> tende</p>
<p>A<sub>4</sub><sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>13</sub>) A7(b<sup>9</sup><sub>13</sub>) — — nem mais pre-</p>	<p>V7/IV D<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>13</sub>) tende seguir fin-</p>	<p>Sub V7/V Ab<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>11</sub>) gindo seguir se-</p>	<p>V7 G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) gindo</p>
<p>G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) G7(b9) — — agora :</p>	<p>2ª Vez IV<sup>7</sup>M F<sup>7</sup>M ber vou me per-</p>	<p>V7/III B<sub>4</sub><sup>7</sup>(13) B7(b<sup>9</sup><sub>13</sub>) der — pela ci-</p>	<p>II<sup>7</sup>m7 Em<sup>7</sup>(9) Bb<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>11</sub>) dade —</p>
<p>A<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) A7(b9) — — até um</p>	<p>V7/V D<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>13</sub>) D7(b<sup>9</sup><sub>13</sub>) dia — até tal- — —</p>	<p>V7 G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) G7(b9) vez — até quem</p>	<p>I<sup>7</sup>M C<sup>7</sup>M(9) C<sup>7</sup>(9) B7(<sup>9</sup><sub>11</sub>) Bb<sup>7</sup>(<sup>9</sup><sub>13</sub>) sabe — — —</p>



(V7/II) A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (13)	A7( <sup>b9</sup> <sub>13</sub> )	(V7) G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	G7( <sup>9</sup> <sub>13</sub> )	G7( <sup>b9</sup> <sub>13</sub> )	SubV7 Bb <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	V7/II A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)
—	—	—	—	—	—	—

A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	A7(9)	A7(b9)	V7/III B <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	(V7) G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)
—	—	—	—	—

## SURPRESA

João Donato e Caetano Veloso

- Tom de Dó maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM *bII7M Vm7 bVII7* • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Acorde de aproximação cromática *apr cr*

### DÓ MAIOR

4) 4)	Que sur-	AEM				
		I7M C7M(9)	bII7M Db7M(9)	I7M C7M(9)	apr cr. Ebm7(9)	IIIm7 Dm7(9)
		presa	be-	leza		

V7 G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	que sau-	apr cr		V7/IV	IV7M
		Gm7 dade	Abm7 ver-	Gm7 dade	C7(b9) F7M

AEM bVII Bb <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	já che-	V7/II		V7	1ª vez
		IIIm7 Em7	A7(b13)	IIIm7 Dm7(9)	G7(9)
		gou	en-	tão	ven cá

IIIm7 Dm7(9)	que sur-	2ª vez	
		V7 G7(b13)	I7M C7M(9)
		cá	./.

# QUE MARAVILHA

Toquinho e Jorge Bem

• Tom de Dó maior • II V7 primário • Resolução de deceptiva (V7) • Acorde de empréstimo modal AEM bII7M e bVII7M • Clichê harmônico I IIm IIIm IV e I VIm IIm V7 I.

## DÓ MAIOR

<p>2) 4)</p>	<p>I :C Lá <u>fo</u>ra está cho- vem toda de</p>	<p>IIIm7 Dm7 v<u>en</u>do mas assim br<u>an</u>co toda mo-</p>
<p>IIIIm7 Em7 <u>mes</u>mo eu vou cor- <u>lh</u>ada e despente-</p>	<p>IV7M F7M <u>ren</u>do só prá <u>ad</u>a que mara-</p>	<p>I VIm C Am <u>ver</u> - o <u>vil</u>ha que <u>co</u>isa</p>
<p>IIIm7 (V7) Dm7 G7 <u>meu</u> - a- <u>lin</u>da é o meu a-</p>	<p>AEM bIII7M Eb7M <u>mor</u> <u>mor</u></p>	<p>./. - ela por</p>
<p>IIIm7 Dm7 <u>en</u>tre bancários auto-</p>	<p>V7 G7 <u>mó</u>veis ruas e ave-</p>	<p>I C <u>n</u>idas</p>
<p>VIm7 Am7 -</p>	<p>IIIm7 Dm7 mi- <u>lh</u>ões de buzinas to-</p>	<p>(V7) G7 <u>can</u>do sem ces-</p>
<p>AEM) bIII7M Eb7M <u>sar</u></p>	<p>./. -</p>	<p>IIIm7 Dm7 <u>ela</u> vem chegando de</p>
<p>V7 G7 <u>br</u>anco meiga e muito</p>	<p>I C <u>tí</u>mida</p>	<p>VIm7 Am7 -</p>

IIIm7 Dm7	(V7) G7	IIIIm7 Em7
chuva molhando seu	corpo que eu vou abra-	çar
/	IV7M F7M	/.
e a	gente no meio da rua	todo mundo no meio da
V7 G7	/.	I C
chuva	a gi- rar	que mara-
AEM bVII Bb	I C	AEM bVII Bb
vilha	a gi- rar	que mara- vilha a gi-
C	AEM bVII Bb	
ar	que mara- vilha	a gi-
		Fade out

## O BÊBADO E O EQUILIBRISTA

João Bosco e Aldir Blanc

- Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Dominante substituto secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 e AEM VIIb7 • Acorde de subdominante alterado #IVm7(b5) • Acorde invertido.

LÁ MAIOR		
Ca-	I A é- so-	/.
		a
		com a
		tarde feito um
		volta do ir-
ca-	IV7M A7M duto fil	/.
maso do Hen-		e um
		com
		bêbado tra-
		tanta gente

♯. jando que par-	IIIm7 C#m7 luto tiu	♯. —	num G7 me lem- rabo
V7/II F#7 brou de	F#7 Car- fo-	IIIm(7M) Bm(7M) litos gue-	SubV7/II C7(#11) te
♯. — ra	IIIm7M Bm(7M) — tal qual a — a nossa	♯. — dona do bor- pátria mãe gen-	IIIm7 Bm7 lua cho-
♯. —	♯. — pedia a — choram Ma-	♯. — cada estrela rias e Cla-	V7/7a E/D fina risses
♯. — um brilho de — no solo	SubV7/v F7(9) a- do	V7 E7(9) lu- Bra-	16 A6 guel sil
V7 E7(13) — —	16 A6 e nu- mas sei	♯. — vens	♯. — lá no ma- — que uma
♯. ta-borrão do dor assim pun-	IIIm7 C#m7 céu gen-	♯. — te	♯. — chupavam não há de
♯. manchas tortu- ser inutil-	C#m7(b5) ra- men-	(SubV7/II) C7(#11) das te	G7 que a es-

V7/II F#7 su- pe-	IIIm7 Bm7 fo- ran-	/	AEM IVm7 Dm7 lou- dan-

/	AEM bVII7 G7 o bêba- na corda	/	I6 A6 co- bri-
co ça		do com chapéu bamba de som-	

/	G7 fazia ir- em cada	V7/II F#7 reverências passo dessa	IIIm Bm mil li-
co nha			

/	/	1ª vez	
prás noites nha pode se	do ma-	V7 E7(13) Bra-	I6 A6 sil

V7 E7(13)	2ª vez	(V7/II) F#7	/
que	G7 chu-	car	

AEM IVm7 Dm7 a-	/	AEM bVII7 G7 a espe-	/
	zar		rança equili-

I6 A6 bris-	/	G7	V7/II F#7
	ta	sabe que o	show de cada ar-

IIIm7 Bm7 tista	/	V7 E7(9)	E7(b9)	I (add9) A (add9) ar
	tem que con-	ti-	nu-	

## MINHA VOZ, MINHA VIDA

Caetano Veloso

● Tom de Ré Maior ● II V7 primário, secundário e estendido ● Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 e bIII7M ● Resolução deceptiva ● Dominante substituto secundário *sub V7/III* e *sub V7/IV* ● Resolução dominante V7/V com acorde interpolado II m7 ● Acorde invertido.

**RE MAIOR**

2 4 17M D7M(9) Minha voz minha

VIIIm7(b5) V7/VI C#m7(b5) F#7(b9) vida

VIIm Bm VIIIm7/7# Bm/A meu segredo e minha revela-

G#m7(11) SubV7/III G7(#11) F#m7(b5) B7(b9) ção minha luz escond-

V7/V E7(9) IIIm7 (V7) bIII7M IIIm7 V7 F7M(9) Em7(9) A7(#5) vida minha bússola e minha desorienta- ção se o ar

17M D7M(9) mor escura-

VIIIm7(b5) V7/VI C#m7(b5) F#7(b9) VIIm VIIIm7/7# Bm Bm/A mas é a única liberta-

G#m7(11) SubV7/III G7(#11) F#m7(b5) B7(b9) V7/V E7(9) ção minha voz é pre- cisa vida

IIIm7 V7 I# D# SubV7/IV Ab7(#11) IV7M IVm7 AEM IVm7 G7M Gm6 que não é menos minha que ção por ser feliz, por sofrer, por esperar eu

IIIm7 F#m7 B7(13) B7(b13) V7/V E7(9) IIIIm7 V7 IIIm7 E7(9) A7(#5) canto pra ser feliz, pra sofrer, pra esperar eu can- to meu a-

17M D7M(9) mor acre-

VIIIm7(b5) V7/VI C#m7(b5) F#7(b9) VIIm VIIIm7/7# Bm Bm/A que se pode crescer assim prá

$G = m7(11)$ — —	$G7(\#11)$ — urna	$F\#m7(b5)$ — flor	$B7(b9)$ — sem li-	$V7/V$ $E7(9)$ mite	é so-
$Em7(9)$ mente porque eu trago a	$V7$ $A7(\#5)$ vida aqui na	$I_6^6$ $D_9^6$ voz			

## NASCENTE

Flávio Venturine e Murilo Antunes

- Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • II V7 estendido • Resolução de deceptiva • Acorde invertido.

### FÁ MAIOR

$\begin{matrix} 2) \\ 4) \end{matrix}$ $V7$ $C_4^7(9)$ —	—	$I7M$ $F7M$ Cla- reia	ma-	$E_4^7(9)$ nhã	$V7/VI$ $A7(b13)$ —	o
$VIIm7(V)$ $IV7M$ $IIIm7$ $Dm7$ $C$ $Bb7M$ $Gm7$ sol va. esconder a clara es-	$Em7(9)$ $A7(b13)$ tre- la	$V7/VI$ ar-	$VIIm$ $VIIm/7\#$ $Dm$ $Dm/C$ den- te			
$IV7M$ $I/3\#$ $IIIm7$ $I/3\#$ $Bb7M$ $F/A$ $Gm7$ $F/A$ pérola do céu refle-	$IV7M$ $(V/V)$ $Bb7M$ $G/B$ tin- do	teus	$I/5\#$ $(V7/4\#/V)$ $F/C$ $G/C$ o- olhos	a		
$VIIm(V)$ $IV7M$ $IIIm7$ $Dm7$ $C$ $Bb7M$ $Gm7$ luz do dia a contemplar teu	$Em7(9)$ $A7(b13)$ cor- po	se-	$(V/II)$ $I/3\#$ $D_4^7(9)$ $F/C$ den- to			
$IV7M$ $I/3\#$ $IIIm7$ $I/3\#$ $Bb7M$ $F/A$ $Gm7$ $F/A$ louco de prazer e de-	$IV7M$ $(V7/V)$ $Bb7M$ $G/B$ se- jos	ar-	$I/5\#$ $(V/4\#/V)$ $F/C$ $G/C$ den- tes			

# PEDAÇO DE MIM

Chico Buarque de Holanda

• Tom de Sol maior • ausência de dominante primário • Dominante auxiliar • Acorde de empréstimo modal AEM  $bII7M$   $bVI7M(\#5)$   $bVI6$   $bVI7$   $bVI/5^a$   $bVII7$  •  $[F7(b9)/A = bVII7]$  disfarçado em  $A^0$  • Acorde invertido • Resolução deceptiva ( $V7/7^a/V$ )

## SOL MAIOR

$\left  \begin{array}{l} 2) \text{ I} \\ 4) \text{ G} \end{array} \right $ — Oh! pedaço de	$\left  \begin{array}{l} (V7/7^a/V) \\ A/G \\ \text{mim oh! metade afas-} \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{l} IV/5^a \\ C(\text{add9})/G \\ \text{tada de mim} \end{array} \right $
AEM $\left  \begin{array}{l} bVI/5^a \\ Eb/Bb \\ \text{leva o teu o-} \end{array} \right $	AEM $\left  \begin{array}{l} bII/5^a \\ Bb7M/F \\ \text{lhar que a saudade é o pi-} \end{array} \right $	$\left  \begin{array}{l} (\text{Sub } V7/V) \\ Eb7(9) \quad Eb7(b9) \\ \text{or} \quad \text{tor-} \end{array} \right $
AEM $\left  \begin{array}{l} bII7M \\ Ab7M(9) \\ \text{mento é pior do que o es-} \end{array} \right $	AEM $\left  \begin{array}{l} bVII7 \quad [F7(b9)/A = bVII7] \\ F7/A \quad A^0 \\ \text{que-} \quad \text{ci-} \end{array} \right $	AEM $\left  \begin{array}{l} [Bb6 = bIII] \\ Eb6/Bb \\ \text{mento é melhor do que} \end{array} \right $
$\left  \begin{array}{l} V7/bVI \\ Bb7(b9) \\ \text{se entre-} \end{array} \right $	AEM $\left  \begin{array}{l} bVI7M(\#5) \\ Eb7M(\#5) \\ \text{gar} \end{array} \right $	AFM $\left  \begin{array}{l} bVI6 \\ Eb6 \\ \text{—} \end{array} \right $
		AFM $\left  \begin{array}{l} bVI7 \\ Eb7 \\ \text{—} \end{array} \right $

Obs : quando volta a harmonia o primeiro acorde é sempre G/D.

• Oh!, pedaço de mim • Oh!, metade exilada de mim • Leva os teus sinais • Que a saudade doi como um barco • Que aos poucos descreve um arco • E evita atracar no cais • Oh! metade de mim • Oh!, metade arrancada de mim • Leva o vulto teu • Que a saudade é um réves de um parto • A saudade é arrumar o quarto • Do filho que já perdi • Oh!, pedaço de mim • Oh!, metade amputada de mim • Leva o que há de ti • Que a saudade doi la tejada • É assim como uma fígada • No membro que já morreu • Oh!, pedaço de mim • Oh!, metade adorada de mim • Leva os olhos meus • Que a saudade é o pior castigo • E eu não quero levar comigo • A mortalha do amor adeus



# VOCÊ E EU

Carlos Lyra e Vinícius de Moraes

• Tom de Ré maior • II V7 primário, secundário e estendido • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente e descendente • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Acorde invertido

## RE MAIOR

$I_9^6$ $D_9^6$ Podem me cha- podem me intri-	./. <u>mar</u> e me pe- <u>gar</u> e até sor-	(V7/III) $C\#7(\#9)$ <u>dir</u> e me ro- <u>rir</u> e até cho-	./. <u>gar</u> e podem <u>rar</u> e podem
--	---	---	---

$D_9^6$ mesmo falar mesmo imagi-	./. <u>mal</u> ficar de <u>nar</u> o que me-	$F\#m7(b5)$ <u>mal</u> que não faz <u>lhor</u> lhes pare-	$V7/II$ $B7(b13)$ <u>mal</u> <u>cer</u>
--	--	---	--

$Em^{-}(9)$ podem prepa- podem espa-	./. rar milhões de <u>lhar</u> que estou can-	AEM $IVm6$ $Gm6$ festas ao lu- <u>sado</u> de vi-	$1^a$ vez ./. <u>ar</u> que eu não vou
--	---	---	--

$17M_{3a}$ $D7M/F\#$ melhor nem pe-	$bIII^0$ $F^0$ <u>dir</u> que eu não vou	$IIIm7$ $Em7$ ir não quero	$V7$ $A7(9)$ ir e também
---	--	----------------------------------	--------------------------------

$17M_{3a}$ $D7M/F\#$ <u>ver</u> e que é uma	pena para	$B7(b13)$ quem me conhe-	$(V7/V)$ $E7(9)$ <u>ceu</u>
---	-----------	-----------------------------	-----------------------------------

$F\#m7(b5)$ eu sou	$B7(b9)$ mais vo-	$V7/V$ $E7(9)$ <u>cê</u>
-----------------------	----------------------	--------------------------------

$I_9^6$ $D_9^6$ <u>eu</u>	./. -	
---------------------------------	----------	--

# LÁ VEM O BRASIL DESCENDO A LADEIRA

Pepeu Gomes e Moraes Moreira

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de empréstimo modal AEM • [A7(<sup>b9</sup><sub>13</sub>) = (V7)] disfarçado em Bb<sup>0</sup>(b13) • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde invertido.

## RÉ MAIOR

<p>2) 4)</p> <p>— Quem desce do</p>	<p>I<sub>9</sub><sup>6</sup> : D<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>— morro não morre no as-</p>	<p>IIIm7 (V7) Em7 A7</p> <p>falto lá vem o Bra-</p>
<p>IIIm7 V7 Em7 A7</p> <p>— sil descendo a la-</p>	<p>I<sub>9</sub><sup>6</sup> D<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>— deira na bola no</p>	<p>— samba na sola no</p>
<p>IIIm7 (V7) Em7 A7</p> <p>— salto lá vem o Bra-</p>	<p>IIIm7 V7 Em7 A7</p> <p>— sil descendo a la-</p>	<p>I<sub>9</sub><sup>6</sup> D<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>— deira da sua es-</p>
<p>— cola é passista pri-</p>	<p>IIIm7 (V7) Em7 A7</p> <p>— meira lá vem o Bra-</p>	<p>IIIm7 V7 Em7 A7</p> <p>— sil descendo a la-</p>
<p>I<sub>9</sub><sup>6</sup> D<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>— deira no equilíbrio da</p>	<p>— lata não é brinca-</p>	<p>1ª vez</p> <p>IIIm7 (V7) Em7 A7</p> <p>— deira lá vem o Bra-</p>
<p>IIIm7 V7 Em7 A7</p> <p>— sil descendo a la-</p>	<p>I<sub>9</sub><sup>6</sup> D<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>— deira quem desce do</p>	<p>2ª vez</p> <p>IIIm7 Em7</p> <p>— deira lá vem o Bra-</p>
Fine		
<p>[A7(<sup>b9</sup><sub>13</sub>) = V7] Bb<sup>0</sup>(b13) A7</p> <p>— sil descendo a la-</p>	<p>I<sub>9</sub><sup>6</sup> D<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>— deira e toda a ci-</p>	<p><i>apr. cr.</i> <i>apr. cr.</i> C#7 C7</p> <p>— dade que andava qui-</p>
<p>V7/II B7</p> <p>— eta naquela ma-</p>	<p>— druga acordou mais</p>	<p>IIIm Em</p> <p>— cedo arriscando um</p>
<p>V7/vI F#7</p> <p>— verso gritou o po-</p>	<p>VIm7 Bm7</p> <p>— eta respondeu o</p>	<p>V7 E7(9)</p> <p>— povo num samba sem</p>

(V7) A7 medo e enquanto a mu-	apr. cr. C#7 lata em pleno movi-	apr. cr. C7 mento com tanta ca-
↓	IIIm	V7/II
↓	IIIm	B7 AEM
↓	IIIm	IVm6
↓	IIIm	Gm6
↓	IIIm	trava naquele mo-
I/3a D/F# mento a força que	V7/II B7(#9)	IIIm7 Em7(9)
↓	↓	V7 A7
↓	↓	I6 D9
↓	↓	leira quem desce do

## PAPEL MARCHÉ

João Bosco e Aldir Blanc

- Tom de Dó maior • IV7M como acorde inicial • II V7 primário • Dominante secundário
- Resolução deceptiva • Dominante substituto primário *SubV7* • Dominante estendido
- Resolução dominante *V7* com acorde interpolado *SubV7* • *VIIm(7M)* • Acorde invertido

### DÓ MAIOR

4) IV7M 4) F7M Cores do mar	IIIm7 Dm7(9) festa do sol	I7M C7M vida é fazer todo	(V7/II) A7(9) sonho brilhar ser fe-
AEM			
IVm7 Fm7(9) liz no seu colo dor-	V7 G7(13) G7(b13) mir e de-	I7M IIIm/5a C7M Em/B	VIIm7 Am7 A7(b13) seu colorido brin-
		1ª vez	2ª vez
(V7/v) SubV7 D7(9) Db7(#9) quedo de papel mar-	I6 C9 ché	V7/IV C7(9) C7(b9) :	V7/v1 E7(b9) E7(b13)
VIIm(7M) Am(7M) dormir no teu colo é	IV7M F7M(9) nar a nascer vio-	IIIm7 Dm7(9) leta e azul outro	I7M C7M ser luz do que-
tor			
V7/II A7(b9) rer não	IIIm7 Dm7(9) vai desbotar li-	V7 G7(13) G7(b13) lãs cor do mar seda	I7M C7M(9) cor de batom arco-
A7(b13) iris crepom nada	V7 D7(9) vai desbotar brin-	V7 SubV7 G7(13) Db7(#9) Db7(#11)	I6 C9 ché

# PECADO ORIGINAL

Caetano Veloso

• Tom de Dó maior • VIm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • SubV7 primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Modulação direta terça menor descendente • Resolução com acorde interpolado.

## DÓ MAIOR

<p>2) VIm7 4) Am7 Todo dia, toda noite Todo beijo, todo medo</p>	<p>SubV7/VI Bm7(11) Bb7(#11) toda hora, toda madru- todo corpo em movimento</p>	<p>VIm7 Am7 goda momento e ma- tá cheio de inferno e</p>
--	---	--

<p>Ab7 nhã céu</p>	<p>Gm7(11) todo mundo, todos os se- todo canto, todo santo</p>	<p>SubV7/IV Gb7(#11) gundos do minuto vive a e- todo pranto, todo manto es-</p>
----------------------------	--	---

<p>IVIm7 F7M ternidade da ma- tá cheio de inferno e</p>	<p>AEM IVIm6 Fm6 cã céu</p>	<p>IIIm7 Em7 tempo da serpente nossa ir- o que fazer com o que Deus</p>
---	---	---

<p>SubV7/II Eb7(9) mã deu</p>	<p>IIIm7 Dm7(9) sonho de ter uma vida o que foi que nos aconte-</p>	<p>V7 G7(13) G7(b13) sã ceu</p>
---	---	---

<p>I7M C7M quando a gente volta o rosto quando a gente volta o rosto</p>	<p>MI MAIOR: IIIm7 V7 V7/III F#m7(b5) B7(b9) para o céu e diz olhos nos para o céu e diz olhos nos</p>	<p>I7M E7M olhos da imensidão olhos da imensidão</p>
--	--	--

**DÓ MAIOR**

IV7M

AEM

bII7M

F7M

eu não sou cachorro não

eu não sou cacborro não

/.

—

—

F#m7

a gente não sabe nunca ao

a gente não sabe nunca ao

B7(9)

certo onde colocar o de-

certo onde colocar o de-

Bm7(9)

se-

se-

V7/VI

E7(b13)

jo

jo

VIIm7

Am7

todo homem, todo lobi-

SubV7/VI

Bm7(11)

Bb7(#11)

somem sabe a imensidão da

VIIm7

Am7

fome que tem de viver

Ab7

Gm7(11)

todo homem sabe que essa

SubV7/IV

Gb7(#11)

fome é mesmo grande até  
mai-

IV7M

F7M

or que o medo de mor-

AEM

IVm6

Fm6

rer

**LÁ MAIOR**

VIIm7

Am7

mas a gente nunca sabe

IIIm7

Bm7(11)

mesmo o que é que quer  
uma mu-

SubV7

Bb7(#11)

I7M

A7M

lher

# VITORIOSA

Ivan Lins e Vitor Martins

- Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM Im7 • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

## RÉ MAIOR

4) I7M A7(9) I7M  
4) D7M sua risada mais gos- D7M  
Quero tosa

V7 I7M V7/3a/II IIm IIm/7a VIIIm7(b5) V7/VI  
A7(9) D7M B7/D# Em Em/D C#m7(b5)F#7(b9)  
esse seu jeito de a- char - que a vida pode ser maravi-

VIIm7 V7/V V7 VIIIm7 A7(9) I7M  
Bm7 E7 ah! - quero  
lhosa - ah!

V7 I7M V7 A7(9) I7M  
A7(9) D7M  
sua alegria escanda- losa quero

I7M V7/3a/II IIm IIm/7a VIIIm7(b5) V7/VI VIIm7 V7/V  
D7M B7/D# Em Em/D C#m7(b5)F#7(b9) Bm7 E7  
ter - ver- gonha de aprender como se goza - ah!

(V7) VIIm7 IIIIm7  
A7(9) Bm7(9) F#m7(11)  
ah! quero toda sua pouca castidade

VIm7  
Bm7(<sup>9</sup><sub>11</sub>)  
quero toda a sua

IIIIm7  
F#m7(<sup>9</sup><sub>11</sub>)  
louca liberdade

IV7M  
G7M  
quero toda essa von-

FÁ#MAIOR: V7  
V7/III  
G#m7(b5) C#7(<sup>b9</sup><sub>13</sub>)  
tade de passar dos seus li-

I7M  
F#7M  
mites

VIm7  
D#m7  
—

IIIm7/sa V7  
G#m7/D# C#7  
— e ir a—

AEM  
F#m  
D#m7  
—

RE MAIOR: VIm7 V7/V  
IVm7 bIII7  
Bm7(9) E7(<sup>9</sup><sub>13</sub>)  
— e ir a—

V7  
A<sup>7</sup><sub>4</sub>(13) A<sup>7</sup><sub>4</sub>  
lém —

A<sup>7</sup>(9)  
—

I7M  
D7M  
quero

V7  
A<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)  
— sua risada mais gos-

D7M  
—

V7  
A<sup>7</sup><sub>4</sub>(9)  
— esse seu jeito de a—

I7M V7/II  
D7M B7/D#  
char — que a

VIm7 IIIIm7  
Em7(b5) F#m7(b9)  
— que a

VIm7 IIIIm7  
Bm7 F#m7  
lhosa — que a

IIIm7 V7  
Em7(9) A<sup>7</sup><sub>4</sub>(9) A7(9)  
vida pode ser maravi-

—

—

# CORAÇÃO DE ESTUDANTE

Wagner Tiso e Milton Nascimento

- Tom de Fá maior • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva (V7) • Resolução dominante V7/V1 com acorde interpolado Bb D • I7 • Acorde invertido

## FÁ MAIOR

V7 C <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	F	I
Quero falar de uma	coisa	— adivinha onde ela

IIIm7 Gm7	— deve estar dentro do	IV6 Bb6
anda		peito

(V7) C <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9)	V7/V1 A <sub>4</sub> <sup>7</sup> A7	IV 3 <sup>a</sup> Bb/D	VIIm Dm	I7 F7
ou	caminha pelo	ar	—	— pode estar aqui do

VIIm/3 <sup>a</sup> Dm/F	I7(#5) F7(#5)	I F	V 3 <sup>a</sup> F    C/E
lado	— bem mais perto que pen-	samos	— —

VIIm Dm	IV/5 <sup>a</sup> Bb/F	Im7 Gm7
— a força da juven-	tude e o nome	certo deste a-



IV  
Bb  
mor

V7  
C<sub>4</sub><sup>7</sup>  
— já podaram teus mo-  
F  
mentos

/.  
— desviaram teu des-

IIIm<sup>7</sup>  
Gm<sup>7</sup>  
tino

/.  
— teu sorriso de me-

IV6  
Bb6  
nino

(V7) V7/V1 IV 3<sup>a</sup> VIm  
C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) A<sub>4</sub><sup>7</sup> A7 Bb/D Dm  
tantas vezes se escondeu —

17  
F7  
— mas renova-se a espe-

VIm 3<sup>a</sup>  
Dm/F  
rança

F7(#5)  
F7(#5)  
— nova aurora a cada

I V/3<sup>a</sup>  
F F C/E  
dia — —

VIm  
— e há que se cuidar do

(V7)  
C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)  
broto

C7  
prá que a vida nos dê

IV 3<sup>a</sup>  
Bb/D  
flor

V7 3<sup>a</sup>  
C7/E  
— e

F  
to

/.  
—

||

# TROCANDO EM MIUDOS

Francis Hime e Chico Buarque de Holanda

- Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • Acorde de empréstimo modal AEM • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) para o tom paralelo • Modulação por acorde comum (dominante secundário) quarta justa ascendente a partir do segundo tom •  $[G7(\text{b}^9_{\text{b}13}) = V7]$  disfarçado em Abm6 • Resolução deceptiva • VI<sup>o</sup> • Acorde invertido.

## DÓ MAIOR

2) 4) 1 C(add9) — Eu vou lhe dei-	V7/IV C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9) C7(9) xar a medida do Bon-	IV7M/5 <sup>a</sup> F7M(9)/C fim não
--	--	--

AEM

IVm6/5 <sup>a</sup> Fm6/C me valeu	I7M C7M/G — mas fico com o	V7/IV C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9) C7(9) disco do Pixin-
--	----------------------------------	---

## DÓ MENOR

(V7/7 <sup>a</sup> /V) D/C guinha sim e o resto é	AEM IVm6/5 <sup>a</sup> Fm6/C seu	Im Cm(add9) — trocando em mi-
---	--	-------------------------------------

Im/7 <sup>a</sup> Cm(add9)/Bb idos pode guar-	VI <sup>o</sup> A <sup>o</sup> (9) dar as sobras de	$[G7(\text{b}^9_{\text{b}13}) = V7]$ Abm6 tudo que chamam
---	---	---

Im Cm(add9) ar as sobras de	Im/7 <sup>a</sup> Cm(add9)/Bb tudo que fomos	SOL MAIOR: V7 V7/V D <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9) nós as marcas do a-
-----------------------------------	--	---

D7(9) mor nos nossos len-	I7M G7M ções as nossas me-	DÓ MAIOR: V7 V7/IV G7(b9) lhores lembranças
------------------------------	----------------------------------	--

I7M C7M — aquela espe-	V7/IV C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9) C7(9) rança de tudo se	IV7M/5 <sup>a</sup> F7M(9)/C ajeitar pode esque-
------------------------------	--	--

AEM

IVm6/5 <sup>a</sup> Fm6/C cer	I7M C7M/G — aquela ali	V7/IV C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9) C7(9) ança você pode
-------------------------------------	------------------------------	--

**DÓ MENOR** IVm6/5ª

(V7/7ª/V) D/C empenhar ou derre-	AEM IVm6/5ª Fm6/C ter	Im Cm(add9) — Mas devo d.-
Im/7ª Cm(add9)/Bb zer que não vou lhe	VIº Aº(9) dar o enorme pra-	[G7(b9) b13] - V7] Abm6 zer de me ver cho-
Im Cm(add9) rar nem vou lhe co-	Im/7ª Cm(add9)/Bb brar pelo seu es-	V7/V D4(9) D7(9) trago meu
D4(9) D7(9) peito tão	V7 G4(9) G7(9) dilace-	G4(9) G7(b9) rado a-

**DÓ MAIOR**

17M C7M lías aceite uma a-	(V7/IV) C4(9) C7(9) juda do seu	IV7M/5ª F7M(9)C fu- turo amor pro alu-
AEM IVm6/5ª Fm6/C guel	17M C7M/G — devolva o Ne	V7/IV C4(9) C7(9) ruda que você

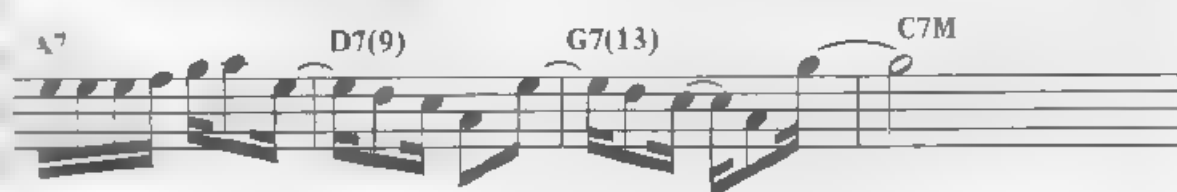
**DÓ MENOR** IVm6/5ª

(V7/7ª/V) D/C me tomou e nunca	AEM IVm6/5ª Fm6/C leu	Im Cm(add9) — eu abro o por-
Im/7ª Cm(add9)/Bb tão sem fazer a-	VIº Aº(9) larde eu levo a car-	[G7(b9) b13] - V7] Abm6 teira de identi-
Im Cm(add9) dade uma sai-	Im/7ª Cm(add9)/Bb deira muita sau-	VIº Aº(9) dade e a leve impres-
[G7(b9) b13] - V7] Abm6 são de que já vou	Im Cm(add9) tarde	F(add9)/C —

# PRA SER MULHER

Almir Chediak e Moraes Moreira

**Staff 1:** C<sub>6</sub>, C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9), C<sub>7</sub>(9), F<sub>7</sub>M, F<sub>m</sub>6  
**Staff 2:** C<sub>7</sub>M(9), A<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>(9), 1ª vez Ab<sub>7</sub>, 2ª vez Ab<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>  
**Staff 3:** C<sub>6</sub>, Voz, A<sub>7</sub>(b13), D<sub>m</sub>7, Ab<sup>0</sup>(b13)  
**Staff 4:** C<sub>6</sub>/G, A<sub>7</sub>(b13), D<sub>m</sub>7, Ab<sup>0</sup>(b13)  
**Staff 5:** G<sub>m</sub>6, C<sub>7</sub>(9), F<sub>#m</sub>7(b5), F<sub>m</sub>6  
**Staff 6:** C<sub>7</sub>M(9), A<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>(9), Ab<sup>0</sup>(b13)  
**Staff 7:** 1ª Vez C<sub>6</sub>/G, A<sub>7</sub>(b13); 2ª Vez C<sub>6</sub>, C<sub>#</sub><sup>0</sup>  
**Staff 8:** D<sub>m</sub>7, C<sub>7</sub>M(9), G<sub>m</sub>6



# PRÁ SER MULHER

Almir Chediak e Moraes Moreira

- Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* • Dominante substituto estendido • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • Diminuto ascendente  $\#I^o$  •  $[G7(\flat_{b13})^9] = V7$  disfarçado em  $Ab^o(\flat_{b13})^9$  •  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $Gm6$  •  $[A7(\flat_{b13})^9] = V7$  disfarçado em  $Bbm6$  • Acorde invertido.

## DÓ MAIOR

$\begin{array}{ c } \hline 2) \\ \hline 4) \\ \hline \end{array} \begin{array}{c} I_9^6 \\ C_9^6 \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline V7/IV \\ C_4^7(9) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline C7(9) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline IV7M \\ F7M \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline AEM \\ IVm6 \\ Fm6 \\ \hline \end{array}$
$\begin{array}{ c } \hline I7M \\ C7M \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline A7 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline V7/V \\ D7(9) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline \text{1ª vez} \\ \text{SubV7/V} \\ Ab7 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline V7 \\ G7 \\ \hline \end{array}$	
$\begin{array}{ c } \hline \text{2ª vez} \\ Ab7 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline V7 \\ G7 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline I_9^6 \\ C_9^6 \\ \hline \end{array} \quad \text{Gostar de}$	$\begin{array}{ c } \hline V7/II \\ A7(\flat_{b13}) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline mim \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline não quer di- \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline II7m \\ Dm7 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline zer \\ \hline \end{array} \quad \text{fa-}$
$\begin{array}{ c } \hline [G7(\flat_{b13})^9] = V7 \\ Ab^o(\flat_{b13})^9 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline zer \\ \hline \end{array} \quad \text{ca-}$	$\begin{array}{ c } \hline I_9^6/5\sharp \\ C_9^6/G \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline fé \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline nem prepa- \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline V7/II \\ A7(\flat_{b13}) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline rar o mel. al- \\ \hline \end{array}$
$\begin{array}{ c } \hline II7m \\ Dm7 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline moço pra \\ \hline \end{array}$		
$\begin{array}{ c } \hline [G7(\flat_{b13})^9] = V7 \\ Ab^o(\flat_{b13})^9 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline ser \\ \hline \end{array} \quad \text{mu-}$	$\begin{array}{ c } \hline [C7(9)/G = V7/IV] \\ Gm6 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline lher sexto sen- \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline (V7/IV) \\ C7(9) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline tido no mo- \\ \hline \end{array}$
$\begin{array}{ c } \hline \#IVm7(\flat_5) \\ F\#m7(\flat_5) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline mento \\ \hline \end{array} \quad \text{sa-}$		
$\begin{array}{ c } \hline AEM \\ IVm6 \\ Fm6 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline ber qual \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline I7M \\ C7M(9) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline é o ade- \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline A7(\flat_{b13}) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline quando ali- \\ \hline \end{array}$
$\begin{array}{ c } \hline (V7/V) \\ D7(9) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline mento que a \\ \hline \end{array}$		
$\begin{array}{ c } \hline \text{1ª vez} \\ [G7(\flat_{b13})^9] = V7 \\ Ab^o(\flat_{b13})^9 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline gente \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline I_9^6/5\sharp \\ C_9^6/G \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline quer gostar de \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline \text{2ª vez} \\ A7(\flat_{b13}) \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline mim não quer di- \\ \hline \end{array}$
$\begin{array}{ c } \hline I_9^6 \\ C_9^6 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{ c } \hline quer \\ \hline \end{array}$	$\begin{array}{ c } \hline \#I^o \\ C\#^o \\ \hline \end{array}$	

IIm7 Dm7 loura morena mu-	V7 G7 lata que	I7M C7M(9) seja aquela que	[C7(9)/G = V7/IV] Gm6 mata sau-
---------------------------------	----------------------	----------------------------------	---------------------------------------

SubV7/IV Gb7(#11) dade a sede a	IV7M F7M fome de um homem	AEM IVm6 Fm6 e até pode	I7M C7M(9) Bb7 ser Amélia E-
---------------------------------------	---------------------------------	----------------------------------	------------------------------------

A7 mília mas que seja em	V7/V D7(9) nome do a-	V7 G7(13) mor e do pra-	I7M C7M zer
-----------------------------	-----------------------------	-------------------------------	-------------------

#1º C#º —	IIm7 Dm7 loira morena mu-	V7 G7 lata que	I7M C7M(9) seja aquela que
-----------------	---------------------------------	----------------------	----------------------------------

[C7(9)/G = V7/IV] Gm6 mata	SubV7/IV Gb7(#11) sau- dade a sede a	IV7M F7M fome de um homem	AEM IVm6 Fm6 e até pode
----------------------------------	--	---------------------------------	----------------------------------

I7M C7M(9) Bb7 ser Amélia E-	A7 mília mas que seja em	V7/V D7(9) nome do a-	[G7(b9) = V7] Abº(b13) mor e do pra-
------------------------------------	-----------------------------	-----------------------------	--

[C7(9)/G = V7] [A7(b9) = V7] Gm6 Bbm6 zer Amélia E-	A7 mília mas que seja em	(V7/V) D7(9) nome do a-	[G7(b9) = V7] Abº(b13) mor e do pra-
--	-----------------------------	-------------------------------	--

1º 5ª [A7(b9) = V7/II] Cº/G Bbm6 zer Amélia E-
--

Fade out

## SEM VOCE

Almir Chediak

Chords and musical notation details:

- Staff 1:  $E7(\#9)$ ,  $A7M$ ,  $Gm7(9)$ ,  $C7(13)$ ,  $F7M(9)$ ,  $E7(b9)$ ,  $A7M$
- Staff 2:  $Gm7(9)$ ,  $C7(13)$ ,  $F7M(9)$ ,  $E7(b9)$ ,  $A7M$
- Staff 3:  $G\#m7(b5)$ ,  $C\#7(b9)$ ,  $F\#m$ ,  $F\#m/E$  (1<sup>a</sup> vez)
- Staff 4:  $D\#m7(b5)$ ,  $E/D$ ,  $C\#m7$ ,  $E7(b13)$
- Staff 5:  $G\#m7(b5)$ ,  $C\#7(b9)$ ,  $F\#m$ ,  $F\#m/E$  (2<sup>a</sup> vez),  $D\#m7(b5)$ ,  $E/D$
- Staff 6:  $C\#m7$ ,  $F\#7(b9)$ ,  $Bm7$
- Staff 7:  $E7(b9)$ ,  $C\#m7$ ,  $C7(13)$
- Staff 8:  $F7M(9)$ ,  $E7(b9)$ ,  $C\#m7$
- Staff 9:  $C7(13)$ ,  $F7M(9)$ ,  $E7(b9)$ ,  $C\#m7$
- Staff 10:  $F7M(9)$ ,  $E7(b9)$ ,  $C\#m7$
- Staff 11:  $F7M(9)$ ,  $E7(b9)$ ,  $C\#m7$

Fade out



## SEM VOCÊ

Almir Chediak

• Tom de Lá Maior • II Cadencial primário, Secundário e auxiliar • Dominante substituto secundário *Sub V7/II* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI* • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

## LÁ MAIOR

4) V7 E7 (#9)	I7M : A7M Não	Gm7(9) C7(13) _ não posso mais vi-	AEM bVI7M F7M(9) ver assim
V7 E7(b9) triste assim sem vo-	I7M A7M cê	Gm7(9) C7(13) _ pra cantar nossas can-	AEM bVI7M F7M(9) E7(b9) ções de amor _ que eu
I7M A7M fiz pra você	I6 A6 ah!,	1ª Vez G#m7(b5) C#7(b9) _ eu quero te sen-	V7/VI VIm VIm/7 <sup>a</sup> F#m F#m/E tir te amar ou-
#IVm7(b5) (V7/7 <sup>a</sup> ) D#m7(b5) E/D vir cantar só pra nós	IIIm7 C#m7 dois	V7 E7(b13)	2ª Vez V7/VI G#m7(b5) C#7(b9) _ não me faça so-
VIm VIm/7 <sup>a</sup> F#m F#m/E frer _ não me faça cho-	#IVm7(b5) (V7/7 <sup>a</sup> ) D#m7(b5) E/D rar _ só me queira	IIIm7 C#m7 bem	V7/II F#7(b9) _ eu te amo
IIIm7 Bm7 tanto amor	(V7) E7(b9) _ e ja sofri de-	IIIm7 C#m7 mais	(SubV7/II) : C7(13) _ não posso mais vi-
AEM bVI7M F7M(9) ve, assim	(V7) E7(b9) triste assim sem vo-	IIIm7 C#m7 cê	(SubV7/II) C7(13) prá cantar nossas can-
AEM bVI7M (V7) F7M(9) E7(b9) ções de amor que	IIIm7 C#m7 fiz pra você	Fade out	

# TELHADO DE VIDA

Almir Chediak e Moraes Moreira

Ab7(#11)  $\text{Gm7}$  C7(9)

F7M Bb7 Em7(b5) A7(b13) A<sup>0</sup> D7

Gm7 C7(9) F7M

Dm Dm/C Bb7 A7

D<sup>6</sup><sub>9</sub> Voz C#7(#9)

F#7(b13) D7M/F# D6/F#

F#m7(b5) B7(b9) Em7

A#<sup>0</sup> Bm Bm/A

G#<sup>0</sup> G<sup>0</sup> F#<sup>0</sup>

Sheet music for guitar, featuring 12 staves of music with various chords and melodic lines. The chords are indicated above the staff.

**Staff 1:** B7, Em7, Gm6

**Staff 2:** D7M, Bm7, Bb7

**Staff 3:** A7, D7M, Am6, G#m7(b5)

**Staff 4:** Gm6, D/F#, B7(=9), Bb7

**Staff 5:** A7, 1ª vez D<sub>9</sub><sup>6</sup>

**Staff 6:** 2ª vez D<sub>9</sub><sup>6</sup>

**Staff 7:** F<sup>o</sup>, Em7, F#7, Bm7

**Staff 8:** Am7, D7(9), G7M

**Staff 9:** A/G, D/F#, B7(=9), Em7

**Staff 10:** 1ª vez A7, D<sub>9</sub><sup>6</sup>, 2ª vez A7

**Staff 11:** D<sub>9</sub><sup>6</sup>, Ab7(=11), D<sub>9</sub><sup>6</sup>

**Staff 12:** D.S. al  $\oplus$  D<sub>9</sub><sup>6</sup>

# TELHADO DE VIDA

Almir Chediak e Moraes Moreira

• Tom de Ré menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário *SubV7/IV* e *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* e *bIII7M* • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva •  $[C\#7(b9) = V7/III]$  disfarçado em  $A\flat^o$  •  $[F\#7(b9) = V7/III]$  disfarçado em  $G^o$  •  $[B7(b9) = V7/II]$  disfarçado em  $F\#^o$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$  • Acorde invertido.

## RÉ MENOR



2) SubV7/IV 4) $A\flat7(\#11)$	$IVm7$ $Gm7$	$V7/bIII$ $C7(9)$	$bIII7M$ $F7M$
SubV7/V $B\flat7$	$IIIm7(b5)$ $Em7(b5)$	$V7$ $A7(b13)$	$[D7(b9)/A = V7/IV]$ $A^o$
$V7/IV$ $D7$	$IVm7$ $Gm7$	$V7/bIII$ $C7(9)$	$bIII7M$ $F7M$
Im Im/7a Dm Dm/C	SubV7/V $B\flat7$	$V7$ $A7$	$I_9^6$ $D_9^6$
$\%.$ — Ser o arqui-	$C\#7(\#9)$ teto	$V7/VI$ $F\#7(b13)$ dessa	$VIIm7/5a$ $\bullet D7M/F\#$ casa
$D6/F\#$ — cujo o pro-	$F\#m7(b5)$ jeto é a	$V7/II$ $B7(b9)$ própria	Im Em vida
$\#V^o$ $A\#^o$ é de con-	$VIIm$ $Bm$ creto	$VIIm/7a$ $Bm/A$ e abs-	$[C\#7(b9) = V7/III]$ $G\#^o$ trato
$[F\#7(b9) = V7/VI]$ $G^o$ é o nosso	$[B7(b9) = V7/II]$ $F\#^o$ teto	$V7/II$ $B7$ com jeito a-	Im7 gente vai

AEM			
IVm6 Gm6	le-	I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub>	vando vai
		VIm7 Bm7	se
		SubV7/V Bb7	não um belo
<hr/>			
V7 A7		I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub>	cai
dia a casa		(V7/IV) D7(9)	com jeito a-
		#IVm7(b5) G#m7(b5)	gente vai
<hr/>			
AEM			
IVm6 Gm6	le-	I/3a D/F#	vando vai
		(V7/II) B7(#9)	se
		SubV7/V Bb7	não um belo
<hr/>			
V7 A7		I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub>	cai
dia a casa		./.	e os nossos
		./.	so-
<hr/>			
bIII <sup>o</sup> F <sup>o</sup>		IIIm Em	belos
nhos tão		./.	não não são cas-
		V7/VI F#7	telos
<hr/>			
./.		VIm7 Bm7	reia
de a-		./.	que a
		: Am7	onda do
<hr/>			
V7/IV D7(9)	le-	IV7M G7M	vou
mar		V7/7 <sup>a</sup> A/G	não é qualquer tempes-
		I/3a D/F#	tade que
<hr/>			
V7/II B7(#9)		IIIm Em	dade
vai nos deixar na sau-		V7 A7	a-
		I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub>	mor
<hr/>			
		1 <sup>a</sup> vez	
		2 <sup>a</sup> vez	
./.	que a	V7 A7	a-
		I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub>	mor
		SubV7/IV Ab7(#11)	
<hr/>			
Del segno $\text{♩}$ al $\text{♩}$		I <sub>9</sub> <sup>6</sup> D <sub>9</sub>	./.

\* O acorde D7M/F# é ouvido não com I grau e sim como VIm.

## B) Tonalidade menor

### 1) Progressões harmônicas formadas por acordes diatônicos

- a)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{V7}}{\text{ G7(b9)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- b)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{VII}^\circ}{\text{ B}^\circ} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- c)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{bVII7}}{\text{ Bb7}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- d)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IVm7}}{\text{ Fm7}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- e)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IV7}}{\text{ F7}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- f)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{bVI7M}}{\text{ Ab7M}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- g)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{VIIm7(b5)}}{\text{ Am7(b5)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- h)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IIIm7(b5)}}{\text{ Dm7(b5)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- i)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IIIm7}}{\text{ Dm7}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- j)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{bIII7M}}{\text{ Eb7M}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- l)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{Vm7}}{\text{ Gm7}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- m)  $\overset{\text{Im}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IIIm7(b5)}}{\text{ Dm7(b5)}} \mid \overset{\text{V7}}{\text{ G7(b9)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- n)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IVm6}}{\text{ Fm6}} \mid \overset{\text{V7}}{\text{ G7(b9)}} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- o)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{IVm7}}{\text{ Fm7}} \mid \overset{\text{bVII7}}{\text{ Bb7(9)}} \mid \overset{\text{Im6}}{\text{ Cm7}} \mid \cdot / . \mid \parallel$
- p)  $\overset{\text{Im7}}{\parallel \text{ Cm7}} \mid \overset{\text{VIIm7(b5)}}{\text{ Am7(b5)}} \mid \overset{\text{bVI7M}}{\text{ Ab7M}} \mid \cdot / . \mid \parallel$

- p)  $\text{Im7} \quad \text{VIIm7(b5)} \quad \text{bVI7M}$   
 || Cm7 | Am7(b5) | Ab7M | ./. ||
- q)  $\text{Im7} \quad \text{bIII7M} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Eb7M | G7(b9) | Cm7 ||
- r)  $\text{Im7} \quad \text{bVII} \quad \text{bIII7M} \quad \text{IIIm7(b5)} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Bb7 | Eb7M | Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | ./. ||
- s)  $\text{Im7} \quad \text{bIII7M} \quad \text{bVI7M} \quad \text{IIIm7(b5)} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Eb7M | Ab7M | Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | ./. ||
- t)  $\text{Im7} \quad \text{IVm7} \quad \text{bIII7M} \quad \text{IIIm7(b5)} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Fm7 | Eb7M | Dm7(b5) | G7(b9) | Cm7 | ./. ||
- u)  $\text{Im7} \quad \text{bIII7M(\#5)} \quad \text{IVm7} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Eb7M(\#5) | Fm7 | G7 | Cm7 | ./. ||

## 2) Progressões harmônicas contendo os dominantes individuais secundários

- a)  $\text{Im7} \quad \text{V7/IV} \quad \text{IVm7} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 | Cm7 | E7(b13) | Fm7 | G7(b9) | Cm7 | ./. ||
- b)  $\text{Im7} \quad \text{V7/V} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | D7 | G7(b13) | Cm7 ||
- c)  $\text{Im7} \quad \text{V7/bVI} \quad \text{bVI7M} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Eb7 | Ab7M | G7(b9) | Cm7 | ./. ||
- d)  $\text{Im7} \quad \text{V7/bIII} \quad \text{bIII7M} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Bb7 | Eb7M | G7(b13) | Cm7 | ./. ||

## 3) Progressões harmônicas contendo o II cadencial secundário

- a)  $\text{Im7} \quad \text{V7/IV} \quad \text{IVm7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Cm7 | C7(b9) | Fm7 | Cm7 ||
- b)  $\text{Im7} \quad \text{V7/V} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Am7 | D7 | G7(b9) | Cm7 ||
- c)  $\text{Im7} \quad \text{V7/bVI} \quad \text{bVI7M} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Bbm7 | Eb7 | Ab7M | G7(b9) | Cm7 | ./. ||
- d)  $\text{Im7} \quad \text{V7/bIII} \quad \text{bIII7M} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 || Cm7 | Fm7 | Bb7 | Eb7M | G7(b9) | Cm7 | ./. ||

#### 4) Progressões harmônicas contendo SubV7

- a)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7} \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Db7}(\#11) \mid \text{Cm7} \mid \cdot / \cdot \parallel$
- b)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/II} \quad \text{IIm7(b5)} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Eb7}(\#11) \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{G7(b9)} : \parallel$
- c)  $\text{Im7} \quad \text{SubVI/bIII} \quad \text{bIII7M} \quad \text{IIm7(b5)} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{E7(13)} \mid \text{Eb7M} \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{G7(b13)} : \parallel$
- e)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/IV} \quad \text{IVm7} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Gb7}(\#11) \mid \text{Fm7} \mid \text{G7(b13)} : \parallel$
- f)  $\text{Im} \quad \text{Im7}^{\#} \quad \text{SubV7/V} \quad \text{V7} \quad \text{IIm7} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{Am7(11)} \mid \text{Ab7}(\#11) \mid \text{G7(b9)} \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{G7(b9)} \parallel$
- g)  $\text{Im} \quad \text{Im7}^{\#} \quad \text{SubV7/bVI} \quad \text{bVI7M}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{A7(13)} \mid \text{Ab7M} \mid$
- h)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/bVII} \quad \text{bVII7M} \quad \text{SubV7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{B7}(\#11) \mid \text{Bb7M} \mid \text{Db7(9)} : \parallel$

#### 5) Progressões harmônicas contendo SubV7 precedido pelo II cadencial

- a)  $\text{Im7} \quad \text{IIm7(b5)} \quad \text{SubV7} \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{Db7}(\#11) \mid \text{Cm7} \parallel$
- b)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/II} \quad \text{IIm7(b5)} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Em7(b5)} \mid \text{Eb7}(\#11) \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{G7(b9)} : \parallel$
- c)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/bIII} \quad \text{bIII7M} \quad \text{IIm7(b5)} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Fm7} \mid \text{E7}(\#11) \mid \text{Eb7M} \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{G7(b9)} : \parallel$
- d)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/IV} \quad \text{IVm7} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Gm7(b5)} \mid \text{Gb7}(\#11) \mid \text{Fm7} \mid \text{G7(b9)} : \parallel$
- e)  $\text{Im7} \quad \text{SubV7/bVI} \quad \text{bVI7M} \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Bbm7(11)} \mid \text{A7}(\#11) \mid \text{Ab7M} \mid \text{Cm7} \mid$

#### 6) Progressões harmônicas contendo acordes diminutos

- a)  $\text{Im7} \quad \text{VII}^{\circ} \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{B}^{\circ} \mid \text{Cm7} \mid \cdot / \cdot \parallel$



b)  $\text{Im7} \quad \text{V7/IV} \quad \text{IVm7} \quad \text{\#IV}^\circ \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{C7(b13)} \mid \text{Fm7} \mid \text{F\#}^\circ \mid \text{Cm7} \mid \text{./.} \parallel$

c)  $\text{Im7} \quad \text{V7/bIII} \quad \text{bIII7M} \quad \text{III}^\circ \quad \text{V7/bIII}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Fm7} \mid \text{Bb7(13)} \mid \text{Eb7M} \mid \text{E}^\circ \mid \text{Fm7} \mid \text{Bb7}$   
 $\text{bIII7M} \quad \text{IIIm7(b5)} \quad \text{V7} \quad \text{Im7}$   
 $\mid \text{Eb7M} \mid \text{Dm7(b5)} \mid \text{G7(b9)} \mid \text{Cm7} \parallel$

d)  $\text{Im7} \quad \text{Im/7}^\sharp \quad \text{VI}^\circ \quad [\text{G7(b9)} = \text{V7}] \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{A}^\circ \mid \text{Abm6} \mid \text{G7(b13)} \mid \text{Cm7} \mid \text{./.} \parallel$

e)  $\text{Im7} \quad \text{I}^\circ \quad \text{Im7} \quad \text{VI}^\circ \quad \text{Im7}$   
 $\parallel \text{Cm7} \mid \text{C}^\circ \mid \text{Cm7} \mid \text{A}^\circ \mid \text{Cm7} \mid \text{./.} \parallel$

- Os diminutos na tonalidade menor podem ser relacionados com os diminutos da tonalidade relativa maior. Por exemplo, o VI<sup>o</sup> (Fá#) da tonalidade de Lá menor corresponde ao #IV<sup>o</sup> (Fá#) na tonalidade de Dó maior.

## 7) Progressões harmônicas contendo acordes invertidos

a)  $\text{Im7} \quad \text{Im/7}^\sharp \quad \text{VIIm7(b5)} \quad \text{SubV7/V} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{Am7(b5)} \mid \text{Ab7} \mid \text{G7} : \parallel$

b)  $\text{Im} \quad \text{Im/7}^\sharp \quad \text{VIIm7(b5)} \quad \text{V7/V} \quad \text{V7}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{Am7(b5)} \mid \text{D7(b9)} \mid \text{G7} : \parallel$

c)  $\text{Im} \quad \text{Im/7}^\sharp \quad \text{VI}^\circ \quad \text{bVI6}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{A}^\circ \mid \text{Ab6} : \parallel$

d)  $\text{Im} \quad \text{Im/7}^\sharp \quad \text{VI}^\circ \quad \text{IVm/3}^\sharp$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{Cm/Bb} \mid \text{A}^\circ \mid \text{Fm/Ab} : \parallel$

e)  $\text{Im} \quad \text{V/3}^\sharp [\text{Eb7/Bb} = \text{V7/bVI}] \quad \text{IV/3}^\sharp \quad \text{IVm/3}^\sharp \quad \text{Im/5}^\sharp \quad \text{V7} \quad \text{Im}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{G/B} \mid \text{Bbm6} \mid \text{F/A} \mid \text{Fm/Ab} \mid \text{Cm/G} \mid \text{G7(b9)} \mid \text{Cm} \parallel$

f)  $\text{Im} \quad \text{V7/3}^\sharp [\text{Gm7(b5)} = \text{IIIm7(b5)}] \quad \text{V7/IV} \quad \text{IVm} \quad \text{IVm/7}^\sharp \quad \text{IIIm7(b5)}$   
 $\parallel \text{Cm} \mid \text{G7/B} \mid \text{Bbm6} \mid \text{C7(b13)} \mid \text{Fm} \mid \text{Fm/Eb} \mid \text{Dm7(b5)}$   
 $\text{V7}$   
 $\mid \text{G7(b13)} : \parallel$

g)  $\overset{\text{Im}}{\parallel} \text{Cm} \mid \overset{\text{Im}/7^{\sharp}}{\text{Cm/Bb}} \mid \overset{\text{VI}^{\circ}}{\text{A}^{\circ}} \mid \overset{[\text{G7}(\text{b}^9) = \text{V7}]}{\text{Ab}^{\circ}} \mid \overset{\text{V7}/5^{\sharp}}{\text{C7/G}} \mid \overset{\text{SubV7/IV}}{\text{Gb7}(\sharp 11)} \mid \overset{\text{IVm}}{\text{Fm}} \mid \overset{\text{V7}}{\text{G7}(\text{b}9)} : \parallel$

h)  $\overset{\text{Im}}{\parallel} : \text{Cm} : \mid \overset{\text{Im}/7^{\sharp}}{\text{Cm/Bb}} \mid \overset{\text{IVm6}/3^{\sharp}}{\text{Fm6/Ab}} \mid \overset{\text{V}}{\text{G}} \mid \overset{\text{V7}/7^{\sharp}}{\text{G/F}} \mid \overset{\text{Im}/3^{\sharp}}{\text{Cm/Eb}} \mid \overset{\text{IIIm7}(\text{b}5)}{\text{Dm7}(\text{b}5)} \mid \overset{\text{V7}(\text{b}9)}{\text{G7}(\text{b}9)} : \parallel$

i)  $\overset{\text{Im}}{\parallel} \text{Cm} \mid \overset{\text{V}/3^{\sharp}}{\text{G/B}} \mid \overset{\text{V7}/5^{\sharp}/\text{bVI}}{\text{Eb7/Bb}} \mid \overset{\text{VIIm7}(\text{b}5)}{\text{Am7}(\text{b}5)} \mid \overset{\text{bVI6}}{\text{Ab6}} \mid \overset{\text{Im}/5^{\sharp}}{\text{Cm/G}} \mid \overset{[\text{G7}(\text{b}^9) = \text{V7}]}{\text{Abm6}} \mid \text{Cm} : \parallel$

8) Progressões com os acordes complementares AEM bII7M e bVII7M na tonalidade maior e menor (ver pág. 97)

a)  $\overset{\text{I7M}}{\parallel} : \text{C7M} \mid \overset{\text{AEM}}{\text{bVII7M}} \text{Bb7M} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{C7M}} \mid \overset{\text{AEM}}{\text{bII7M}} \text{Db7M} \mid \overset{\text{I7M}}{\text{C7M}} \mid \overset{\text{V7}}{\text{G7}} : \parallel$

b)  $\overset{\text{Im}}{\parallel} \text{Cm7} \mid \overset{\text{AEM}}{\text{bVII7M}} \text{Bb7M} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \mid \overset{\text{AFM}}{\text{bII7M}} \text{Db7M} \mid \overset{\text{Im7}}{\text{Cm7}} \mid \overset{\text{V7}}{\text{G7}(\text{b}9)} : \parallel$

- Em qualquer acorde maior ou menor a sétima maior (7M) e a sexta (6) são compatíveis.

9) Músicas harmonizadas e analisadas na tonalidade menor.

### VALSINHA

Chico Buarque de Holanda

- Tom de Lá menor • Dominante primário  $\overset{\text{V7}}{\text{Im}}$  e secundário para o IV e V graus  $\text{V7/IV}$   $\text{V7/V}$  •  $[\text{E7}(\text{b}9) = \text{V7}]$  disfarçado em  $\text{F}^{\circ}$  • Acorde invertido.

#### LÁ MENOR

$\overset{\text{Im}}{3} \mid \overset{\text{Am}}{4}$	$\overset{[\text{E7}(\text{b}9) = \text{V7}]}{\text{F}^{\circ}}$ Um $\overset{\text{dia}}{\text{ele}} \text{ chegou tão}$ $\overset{\text{tão}}{\text{ela}} \text{ se fez bo-}$	$\overset{\text{V7}}{\text{E7}}$ $\overset{\text{diferente}}{\text{do seu}}$ $\overset{\text{nita}}{\text{como a muito}}$
$\overset{\text{Im}}{\text{Am}}$ $\overset{\text{jeito}}{\text{de sempre che-}}$ $\overset{\text{tempo}}{\text{não queria ou-}}$	$\overset{\text{Im}/7^{\sharp}}{\text{Am/G}}$ $\overset{\text{gar}}{\text{gar}}$	$\overset{[\text{E7}(\text{b}9) = \text{V7}]}{\text{F}^{\circ}}$ o- $\overset{\text{lhou-a}}{\text{de um jeito mui-}}$ com $\overset{\text{seu}}{\text{vestido deco-}}$
$\overset{\text{V7}}{\text{E7}}$ $\overset{\text{to}}{\text{mais quente do que}}$ $\overset{\text{tado}}{\text{cheirando a guar-}}$	$\overset{\text{Im7}}{\text{Am7}}$ $\overset{\text{sempre}}{\text{costumava}}$ $\overset{\text{dado}}{\text{de tanto espe-}}$	$\overset{\text{V7}}{\text{F}^{\circ}}$ o- $\overset{\text{lhhar}}{\text{rar}}$ <span style="float: right;">e de-</span>

V7/IV

A7

não maldisse a vida  
pois os dois deram-se os

/.

tanto quanto era seu  
braços como a muito

IVm

Dm

jeito de sempre fa-  
tempo não se ousava

IVm 7<sup>a</sup>

Dm/C

lar  
dar

e  
e

V7/IV

B7

nem deixou-a so num  
cheios de ternura e

V7/3<sup>a</sup>/V

B7/D#

canto prá seu grande es-  
graça foram para a

(V7)

E7(9)

panto convidou-a  
praça e começaram a

E7(b9)

prá rodar e en  
se abraçar e a-

[E7(b9) = V7]

F<sup>o</sup>

li dançaram tanta

V7

E7

dança que a vizi-

Im

Am

nhança toda desper-

Im/7<sup>a</sup>

Am/G

tou

e

F<sup>o</sup>

foi tanta felici-

V7

E7

dade que toda ci-

Im

Am

dade se ilumi-

/.

nou

e

V7/IV

A7

foram tantos beijos

V7/3<sup>a</sup>/IV

A7/C#

loucos tantos gritos

IVm7

Dm7

roucos como não se ou-

/.

viam mais que o

4) Im

4) Am

mundo compreendeu e o

V7

E7

dia amanheceu em

Im

Am

paz

# COMO DIZIA O POETA

Toquinho e Vinícius de Moraes

- Tom de Lá menor • II V7 primário • Dominante secundário V7/IV V7 bIII V7/V
- Acorde de empréstimo modal AEM IV/3ª • Modulação por acorde comum (diatônico) quarta justa ascendente • Acorde invertido.

## LÁ MENOR

2) 4) V7 E7 — Quem já pas-	Im7 Am7 sou por essa	V7/IV A7 vida e não vi-
IVm7 Dm7 veu	% — pode ser	V7/bIII G7 mais mas sabe
% menos do que	bIII7M C7M eu	V7/5ª E7/B — porque a
Im Am vida só se	Im/7ª Am/G dá prá quem se	AEM IV/3ª D/F# deu
IVm/3ª Dm/F — prá quem a-	V7 E7 mou prá quem cho-	% rou prá quem so-
Im7 Am7 freu	V7/IV A7 ah!	IVm : Dm quem nunca cur-
% tiu uma pai-	IVm/7ª Dm/C xão	% —
Im7(b5) Bm7(b5) nunca vai ter	V7 E7 nada	V7/IV A7 não

**RÉ MENOR** Im

A7 —	IVm Dm nã <u>o</u> há mal pi-	V7 A7 or do que a des-
Im Dm crença mesmo o a	V7/IV D7 m <u>o</u> r que não com-	IVm7 Gm7 pen <u>s</u> a é me-
V7/IV E7 lh <u>o</u> r que a soli-	V7 A <sub>4</sub> <sup>7</sup> dã <u>o</u>	A7 — ab <u>r</u> e teus
Im7 Dm7 braç <u>o</u> s meu ir	V7/IV D7 mã <u>o</u> deixa ca-	IVm7 Gm7 ir
/. — pr <u>a</u> que so-	V7/bIII C7 mar se a gente	/. p <u>o</u> de divi-
bIII7M F7M dir	V7/5 <sup>a</sup> A7/E — eu franca-	Im Dm men <u>t</u> e já não
Im/7 <sup>a</sup> Dm/C qu <u>e</u> ro nem sa-	AFM IV/3 <sup>a</sup> G/B ber	IVm/3a Gm/Bb — de quem não
V7 A7 v <u>a</u> i porque tem	/. med <u>o</u> de so-	Im Dm fr <u>e</u> r
V7/IV D7 —	IVm Gm a <u>i</u> de quem não	/. ras <u>a</u> o cora-
IVm/7 <sup>a</sup> Gm/F ç <u>o</u>	IIIm7(b5) Em7(b5) ess <u>e</u> não vai	V7 A7 t <u>e</u> r per-
<p><b>LÁ MENOR</b></p>		
Im Dm dã <u>o</u>	IIIm7 Bm7(b5)	V7 E7
Im/7 <sup>a</sup> Dm/C —		Im7 Am7

• Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM bII6 • Resolução deceptiva (V/3a) e (SubV7/V) • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Acorde invertido

## LÁ MENOR

3 Im7 4 Am7 — Agora eu era o he-	IVm7 Dm7 rói e o meu ca-	V7 E7(b9) valo só falava in-
Im Am glês	./. — a noiva do cow-	IVm7 Dm7 boy era vo-
V7/bII G7 cê além das outras	bIII7M C7M três	bIII6 C6 — eu enfrentava os
V7/V B7 batalhões	./. — os alemães e	Vm Em seus canhões
./. — guardava o meu bo-	bIII C doque ensaiava um	SubV7/V F7 rock para as mati-
V7 E7 nês	Im Am — agora eu era o	IVm7 Dm7 rei era o be-
V7 E7(b9) del e era também ju-	Im Am iz	./. — e pela minha AEM
IVm7 Dm7 lei a gente era	IIm7(b5) Bm7(b5) obrigado a ser fe-	bII6 Bb6 liz
V7/IV A7 — e	IVm7 Dm7 vo- cê era a pnn-	V7/bIII G7 cesa que eu fiz coro-
bIII7M C7M ar e era tão	(SubV7/V) F7 linda de se admi-	AEM bII7M Bb7M rar que andava

V7 E7 nua pelo meu pa-	Im Am ís	Im7 Am7 —
Im Am não não fuja	(V/3 <sup>a</sup> ) E/G# não finja que a-	[Em7(b5) = Im7(b5)] V7/IV Gm6 A7 gora eu era o seu brin-
IVm7 Dm7 quedo	V7/bIII G7 — eu era o seu pi-	— C ão
AEM Bb o seu bicho prefe-	V7 E <sub>4</sub> rido	Im Am vem me dê a
V/5 <sup>a</sup> E/B mão a gente a-	V/3 <sup>a</sup> /IV A/C# gora já não tinha	IVm Dm medo
Im7(b5) V7 Bm7(b5) E7(b9) no tempo da mal-	Im Am dade acho que a gente	V7/IV V7 B7 E7(b9) nem tinha nas-
Im Am c:do	/. — agora era fa-	IVm7 Dm7 tal que o faz de
V7 E7(b9) conta terminasse as-	Im Am sim	/. — prá lá deste quin-
IVm7 Dm7 tal era uma	Im7(b5) Bm7(b5) noite que não tem mais	AEM bII6 Bb6 fim
V7/IV A7 — pois	IVm7 Dm7 cê sumiu no	V7/bIII G7 mundo sem me avi
bIII7M C7M — sar e agora eu	(SubV7/V) F7 era um louco a pergun-	AFM bII7M Bb7M tar o que é que a
V7 E7 vida vai fazer de	Im Am mim	/. 

# EXPLODE CORAÇÃO

Gonzagunha

• Tom de Sol menor • II V7 primário e secundário • Im e IVm com notas de passagem Im Im(7M) Im7 Im6 - IVm IVm(7M) IVm7 IVm6 IVm7

## SOL MENOR

2) 4) Im Gm Chega de tentar dis- chega de temer cho- cendo rompendo ras-	Im(7M) Gm(7M) simular e disfarçar e rar sofrer sorrir se gando tomando o meu corpo e en-	Im7 Gm7 esconder o que não dar e se perder tão
Im6 Gm6 dá mais pra ocul- e se a- eu cho-	IVm Cm tar e eu não char e tudo a- rando sofrendo gos-	IVm(7M) Cm(7M) posso mais ca- quilo que é vi- tando adorando gr1-
IVm7 Cm7 lar já que o ver eu quero tando	IVm6 Cm6 brilho desse o- mais é me a- — feito	IVm7 Cm7 lhar foi trai- brir e que essa vida louca alucinada e cri-
bVII7 F7 dor e entre- entre assim ança	bIII7M Bb7M gou o que você tentou con- como se fosse o sol tando o meu amor se derr- sen-	/. ter o que você não desvirginando a madru- mando não dá
1ª Vez		
bVI7M Eb7M quis desabafar	/. — e me cor-	IIIm7 Am7(9) lou
2ª Vez		
V7 D7(b13) —	bVI7M Eb7M gada quero sen-	/. tir a dor dessa ma-
3ª Vez		
IIIm7 Am7(9) nhã	V7 D7(b13) — nas-	bVI7M Eb7M mais pra segurar
IIIm7 V7 Am7 D7(b9) — explode cora-	Im7 Gm7 ção	/. —



# MANHÃ DE CARNAVAL

Luis Bonfá e Antônio Maria

- Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • II SubV7 primário *II m7 SubV7 Im*
- Resolução deceptiva (*V7/bVI*) • Acorde invertido.

## LÁ MENOR

<p>4) 4)</p>	<p>Im Am(add9)</p>	<p>II m7(b5) V7 Bm7(b5) E7(b9)</p>	<p>Im Im/7<sup>a</sup> Am(add9) Am(add9)/G</p>
<p>Ma- nhã tão bo-</p>	<p>ni- ta ma- nhã</p>		

<p>II m7 SubV7 Im Im/7<sup>a</sup> Bm7(11) Bb7(#11) Am(add9) Am(add9)/G</p>	<p>IV m7 bVII7 bIII7M bIII<sup>6</sup> Dm7 G7(13) C7M(9) C<sup>6</sup></p>
<p>na vida uma no- va can- ção</p>	<p></p>

<p>V7/bVI C7(9)</p>	<p>bVI7M F7M</p>	<p>IV m6/3<sup>a</sup> Dm6/F</p>	<p>Vm7 Im Em7 Am(add9)</p>
<p>cantando</p>	<p>só teus olhos</p>	<p>teu riso</p>	<p>tuas mãos</p>

<p>Im/7<sup>a</sup> Am(add9)/G</p>	<p>IV6/3<sup>a</sup> Dm6/F</p>	<p>V7 E7</p>	<p>Im Im/7<sup>a</sup> Am(add9) Am(add9)/G</p>
<p>pois ná-de ha-</p>	<p>ver um dia</p>	<p>em que vi- rás</p>	<p></p>

<p>II m7(b5) SubV7 Im Bm7(b5) Bb7(#11) Am(add9)</p>	<p>II m7(b5) SubV7 Im Im/7<sup>a</sup> Bm7(b5) Bb7(#11) Am(add9) Am(add9)/G</p>
<p>das cordas do</p>	<p>meu vio- lão</p>

<p>II m7(b5) SubV7 Bm7(b5) Bb7(#11)</p>	<p>Em7(b5)</p>	<p>V7/IV A7(b9)</p>	<p>IV m7 Dm7(9)</p>
<p>e só</p>	<p>teu a-</p>	<p>mor</p>	<p>procu- rou</p>

<p>IV m/3<sup>a</sup> Dm/F</p>	<p>V7 E<sup>7</sup>(9)</p>	<p>Im Im/7<sup>a</sup> Am(add9) Am(add9)/G</p>
<p>vem uma</p>	<p>voz</p>	<p>fala dos</p>

<p>II m7(11) Bm7(11)</p>	<p>SubV7 Bb7(#11)</p>	<p>Im Am7</p>
<p>per- l di- dos</p>	<p>nos lábios</p>	<p>teus canta o</p>

<p>Im7 IV m7 Am7 Dm7</p>	<p>Im7 IV m7 V7 Am7 Dm7 E7(b9)</p>	<p>Im Am</p>
<p>ção ale- gria voltou tão fe-</p>	<p>liz a manhã desse a-</p>	<p>mor</p>

# O RANCHO DO GOIABADA

João Bosco e Aldir Blanc

• Tom de Mi Menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bII*° • I grau com notas de passagem *Im Im(7M) Im7 Im6* • Cliche harmônico *Im IVm V7 Im*

## MI MENOR

4) *Im*  
4) *Em*  
La lalalalalai-

7.  
a

*IVm*  
*Am*  
la lalala lalai-

7.  
a lalalalalai-

*V7*  
*B7*  
a lalalalalai-

*Im* *V7* *Im* *V7, IV*  
*Em* *B7* *Em* *E7*  
a lalala lalala lalai alai-

*IVm* *V7/IV* *IVm*  
*Am* *E7* *Am*  
a la laia lalala

*V7*  
*B7(b13)*  
lalalai-

*Im* *Im(7M)* *Im7* *Im6* *Sab V7 V* *V7* *Im*  
*Em* *Em(7M)* *Em7* *Em6* *C7* *B7* *Em*  
a lalala lalala lai ala lalalala la

*Em*  
Os boas

7.  
frias quando

7.  
tomam umas bi-

*IVm*  
*Am7*  
ritas espantando a tristeza

7.  
sonham com bife a ca-

*V7*  
*B7*  
valo batata frita

7.  
e a sobre-

*Im*  
*Em*  
mesa

7.  
é goia-

1. bada cascão	V7/IV E7	IVm Am queijo
	com muito	

IVm Am depois ca-	V7 B7	Im Em fé cigarro um beijo de uma mu-	SubV7/V C7	V7 B7	lata chamada Leo-

AEM I E nor ou Dag-	mar	MI MAIOR I E a-mar

o rádio de pilha e o fogão jaca	IIIIm7 G#m7	bIII° G°	IIIm7 F#m7 bar
	ré a marmitta o domingo no		

onde tantos iguais se reu- nem con-	V7 B7(9)	MI MENOR Im7 Em7	V7 B7	tar ai são pais-de-
	tando mentiras prá poder supor-			

AEM Em paus-de-arara são pas-	Im(7M) Em(7M)	Im7 Em7	Im6 Em6	Im(b6) Em(b6)	Im Em
	sistas são flage-			lados são pingentes balco-	

Em7(b5) pas	V7/II C#7(b9)	IIIm7 F#m7 bais lírios p.rados dan-
	pa-lhaços marcianos cani-	

AEM I E dormindo de olhos abertos	AEM I	(V7/II) C#7(b9)	SubV7/V C7	V7 B7	dos faraós embalsa-
	a sombra da alegoria				

AEM I E lalaia etc	La lalaia lalaia etc

# TUDO SE TRANSFORMOU

Paulinho da Viola

- Tom de Mi menor • Dominante primário V7 e secundário V7 IV V7 bIII V7 5ª V (V7, bVI) • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto secundário SubV7/V • Resolução deceptiva V7/bVI • VIIº.

## MI MENOR

1m7 2) Em7 4) Ah!		meu /	samba
V7 IV E7(9)	/	1Vm7 Am7	...
tudo se	transfor-	mou	
V7/bIII D7(9)	/	bIII7M G7M	bIII6 G6
nem as-	cordas do meu	pinho podem	mas ameni-
bVI7M C7M	/	(V7) B7	
zar		a dor	
IVm7 Am7	V7 B7	1m7 Em7	/
onde ha-	via luz do	sol	
V7/bIII D7(9)	/	bIII7M G7M	/
uma	nuvem se for-	mou	
VIIº G#º	/	1m7 Am7	/
onde ha-	via uma ale-	gria para	min
1m/7ª Am/G	/	V7/5ª/V B7/F#	B7
outra	nuvem carre-	gou	
IImp7 Bm7	V7 E7(9)	1m7 Am7	/
a ra-	zão dessa tris-	teza é sa-	ber que o nosso a-

V7 bVD C7 mor	V7 V B7 pas	V7 E7(9) sou	..
..	a ra- /.	Im7 Am7 teza é sa-	./. ber que o nosso a-

MI MAIOR

(V7/bVI) C7 mor	V7 B7 pas-	Im7 Em7 sou	V7 B7 vio
I 7M E7M lão	até um	V7/V F#7(9) dia quando hou-	./. ver mais ale-

IIIm7 F# m7(9) gria eu pro-	V7 B7(13) curo por vo-	I 6 E 6 cê	can-
./. sei de terra-	bIII° G° mar inutil-	Im7 F# m7 mente em tuas	./. cordas as de-

V7/V F#7(9) silusões	./. desse	IIIm7 F# m7(9) meu viver	V7 B7(13) B7(b13)
----------------------------	--------------	--------------------------------	----------------------

MI MENOR

Bm7 ela decla-	V7/IV E7(9) rou recente-	IVm7 Am7 mente que ao meu	./. lado não tem
-------------------	--------------------------------	---------------------------------	---------------------

SubV7 V C7 mais	V7 B7 pra-	Bm7 zer	./.
-----------------------	------------------	------------	-----

./. ela decla-	V7 IV E7(9) rou recente-	IVm7 Am7 mente que ao meu	./. lado não tem
-------------------	--------------------------------	---------------------------------	---------------------

SubV7/V C7 mais	V7 B7 pra-	Im7 Em7 zer	./.
-----------------------	------------------	-------------------	-----

# AS APARÊNCIAS ENGANAM

Tunai e Sérgio Natureza

• Tom de Dó menor • Dominante primário e secundário • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup> • Acorde de empréstimo modal AEM • [Eb7(9)/Bb = V7/bVI] disfarçado em Bbm6 • Modulação direta terça menor descendente • Modulação direta um tom descendente • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

## DÓ MENOR

4) Im	(V7/3 <sup>a</sup> )	[Eb7(9)/Bb = V7/bVI]	IV7/3 <sup>a</sup>
4) Cm	G7/B	Bbm6	F7/A
As aparências en-	ganam aos que o-	deiam e aos que	amam

## LÁ MENOR

Im7	(V/3 <sup>a</sup> )
Am7	E/G#
— porque o amor e o	ódio se ir-

## DÓ MENOR

Cm7
manam na fo-

## SIB MENOR

IVm7
Ebm7(9)
gueira das pai-

Im	IVm7	(V/7 <sup>a</sup> )	III m 1
Bbm	Ebm7	F/Eb	Dm7
xões	os corações pegam	fogo e depois não há	nada que os a-

## SIB MAIOR

# V <sup>o</sup>
F# <sup>o</sup>
as labaredas e as

VI m7	(V/3 <sup>a</sup> )	I/5 <sup>a</sup>
Gm7	C/E	Bb/F
pague	se a combustão os	segue
	per-	

VI m7	I/7 <sup>a</sup>	IV/3 <sup>a</sup>	AFM
Gm7	Bb/Ab	Eb/G	IVm6/3 <sup>a</sup>
brasas são ali-	mento e ve-	neno o	Ebm6/Gb
			pão o vinho seco a re-

I/5 <sup>a</sup>	(V7/V)	VII m7(b5)	(V7/V1)
Bb/F	C7(9/11)	Am7(b5)	D7(b9)
cordação dos tempos	idos de	comunhão	sonhos vividos de

IV7M	I7M	AEM	bVII7M	(V7/II)
Eb7M	Bb7M	Ab7M	G7(b9)	
conviver				

As aparências enganam • Aos que odeiam e aos que amam • Porque o amor e o ódio • Se irmanam nas geleiras das paixões • Os corações viram gelo e depois • Não há nada que os degele • Se a neve cobrindo a pele • Vai esfriando por dentro o ser • Não há mais forma de se aquecer • Não há mais tempo de se esquentar • Não há mais nada pra se fazer • Se não chorar sobre o cobertor • As aparências enganam • Aos que gelam e aos que inflamam • Porque o fogo e o gelo • Se irmanam no outono das paixões • Os corações cortam lenha e depois • Se preparam pra outro inverno • Mas o verão que os unira • Ainda vive e transpira ali • Nos corpos juntos na lareira • Na reticente primavera • No insistente perfume de alguma coisa chamada amor.

## CORAÇÃO VAGABUNDO

Caetano Veloso

• Tom de Dó menor • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante V7, V com acorde interpolado  $IIIm7(b5)$  • Dominante substituto secundário resolvido deceptivamente ( $SubV7/V$ ) •  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $Gm6$  •  $[C7(b9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $G^0$  •  $[D7(b9)/A = V7/V]$  disfarçado em  $A^0$  •  $[G7(b9) - V7]$  disfarçado em  $Ab^0$

### DÓ MENOR

4) $Im7$ 4) $Cm7(9)$ Meu coração não se	$V7/V$ $D7(b9)$ cansa de ter espe-	$IIIm7(b5)$ $V7$ $Dm7(b5)$ $G7(b9)$ rança de um dia ser	$Im7$ $Cm7(9)$ tudo o que quer
$V7/IV$ $C7(9)$ meu coração de cri-	$IVm7$ $Fm7$ ança não é só a lem-	$V7/V$ $D7(b9)$ brança de um vulto	$IIIm7(b5)$ $V7$ $Dm7(b5)$ $G7(b9)$ liz de mulher
$Im7$ $Cm7(9)$ -que passou por meu	$V7/V$ $D7(b9)$ sonho sem dizer	$V7$ $G7$ e fez dos olhos meus	$[C7(9)/G = V7/IV]$ $Gm6$ $G^0$ rar mais sem fim
$IVm7$ $bVII7$ $Fm7$ $Bb7(9)$ meu coração vaga-	$V7/bVI$ ( $SubV7/V$ ) $Eb7(9)$ $Ab7$ bundo quer guardar	1ª Vez $[D7(9)/A - V7/V]$ $[C7(9)/G - V7/IV]$ $G7(b9) = V7$ $[C7(b9)/G = V7/IV]$ $A^0$ $Ab^0$ $Gm6$ $G^0$ mundo em mim	
2ª Vez $[D7(b9)/A = V7/V]$ $Im7$ $[G7(b9) = V7]$ $Cm7(9)$ $A^0$ $Ab^0$ mundo em mim			

# CASO SÉRIO

Rita Lee e Roberto de Carvalho

• Tom de Si menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva (V7 bIII) • Dominante substituto primário SubV7.

## SI MENOR

<p>Im7 Bm7</p> <p>Eu fico pen- mor numa</p>	<p>/.</p> <p>sando em nós noite de ve-</p>	<p>F#m7</p> <p>dois rão</p>
<p>V7/IV B7(b9)</p> <p>— cada um na — ai que coisa</p>	<p>IVm7 Em7</p> <p>sua boa</p>	<p>/</p> <p>perdidos a meia</p>
<p>G#m7(b5)</p> <p>na luz</p>	<p>V7/V C#7(b9)</p> <p>ci- a</p> <p>dade sós</p>	<p>V7</p> <p>F#7</p> <p>na toa</p>
<p>IIIm7(b5) V7 C#m7(b5) F#7</p> <p>empapuçados de a- você e eu somos</p>	<p>F#m7</p> <p>um</p>	<p>V7/IV B7(b9)</p> <p>caso</p>
<p>IVm7 Em7</p> <p>sério</p>	<p>(V7/bIII) A7</p> <p>ao som de um bole-</p>	<p>IVm7 Em7</p> <p>lero</p>
<p>(V7/bIII) A7</p> <p>dose</p>	<p>IVm7 Em7</p> <p>dupla</p>	<p>(V7/bIII) A7</p> <p>românticos de</p>
<p>IVm7 Em7</p> <p>cu bra libre</p>	<p>(V7/bIII) A7</p> <p>misto</p>	<p>IVm7 Em7</p> <p>quente</p>
<p>(V7/bIII) A7</p> <p>sanduíche de</p>	<p>IIIm7(b5) C#m7(b5)</p> <p>gente</p>	<p>SubV7 C7(9 11)</p>



# O BANDOLIM DE JACOB

Armadinho e Moraes Moreira

• Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Diminuto ascendente • Dominantes estendidos • Modulação direta para o tom paralelo • Dominante substituto *Sub V7* • Acorde de empréstimo modal AEM.

## RE MENOR

Im 2) Dm Um bandolim não vive	(V7/7a/V) E/D só de choro	IVm6/5a Gm6/D _nem só de choro vive um
V7/5a/IV D7/A bandolim e a-	IVm7 #IV° Gm7 G#° quela épo-	bIII/3a F/A _ca de ouro
V7/V SubV7/V7 E7 Bb7 _jamaiz passou e en-	V7 A7 fim	D7(9) _ eu sou um belo e musi-
G7(13) _cal tesouro	C7(9) _ a lira o som o sonho em	F7 vibrações
Bb7 _ah' meu a-	Eb7(9) _mor es-	V7 A7 _pero novas emo-

## RE MAIOR

I D(add9) sem a 3ª ções	I6° IIIm7 D6° Em7 às vezes me sinto só	IIIIm7 IV6° F#m7 G6° pois já não tenho Jacob
V7 A7(9) _ prá me tratar com ca- AEM	I6 D6 _nnho	V7/bII Bb7(13) _poucos além de Arman-
bII7M Eb7M _dinho fazem com que meu cho-	V7 A7 _rinho não seja só tristeza e AEM	I7M D7M _dor
V7/bII Bb7(13) _ não tenho idade nem	bII7M Eb7M _tempo e me orgulho do instru-	V7 A7 _mento que
I D(add9) sem a 3ª sou		

# TEREZINHA

Chico Buarque de Holanda

- Tom de Sol menor • Resolução deceptiva ( $V7/VI$ , ( $V7/3^a/V$ ) • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm$  • modulação por acorde comum (diatônico) terça menor ascendente
- Dominante primário secundário e estendido • [ $D7(b9) = V7$ ] disfarçado em  $Ebm6$
- [ $A^o = VII^o$ ] disfarçado em  $F\#^o$  • [ $D7(b9) = V7$ ] disfarçado em  $Eb^o$  • Diminuto ascendente  $\#IV^o$  • Acorde invertido.

## SOL MENOR

2) 4)	$Im7$ $Gm7$ meiro me che-	$\%.$ gou	$V7/7^a/IV$ $G/F$ como quem vem do flo-
$IV/3^a$ $C/E$ rista trouxe um	$\%.$ bicho de pe-	$[D7(b9) = V7]$ $Eb^o$ lúcia trouxe um	$D7(b13)$ broche de ame-
$Im7$ $Gm7$ tista me con-	$Sib\ MAIOR$ $IV7M$ $bVI7M$ $Eb7M(9)$ tou suas vi-	$\#IV^o$ $VI^o$ $E^o$ agens e as van-	$1,5^a$ $Bb/F$ tagens que ele
$[A^o = VII^o]$ $F\#^o$ tinha me mos-	$I$ $Bb$ trou o seu re-	$\#I^o$ $B^o$ lógio me cha-	$A7$ mava de ra-
$V7/VI$ $D7$ inha me encon-	$V7/7^a/IV$ $Bb/Ab$ trou tão desar-	$IV/3^a$ $Eb/G$ mada que to-	AEM $IVm/3^a$ $Ebm/Gb$ cou meu cora-
$V7/II$ $G/F$ ção mas não	$\%.$ me negava	$(V/3^a/V)$ $C/E$ nada e assus-	<b>SOL MENOR</b> $[D7(b9) = V7]$ $Ebm6$ tada eu
$V7$ $D7(b13)$ disse	$Im$ $Gm$ não	o se- gundo me chegou . .	

• Como quem chega do bar • Trouxe um litro de aguardante • Tão amarga de tragar • Indagou o meu passado • E cheirou minha comida • Vasculhou minha gaveta • Me chamava de  
266 • Almir Chediak

perdida • Me encontrou tão desarmada • Que arranhou meu coração • Mas não entregava nada • E assustada eu disse não • O terceiro me chegou • Como quem chega do nada • Ele não me trouxe nada • Também nada perguntou • Mal sei como ele se chama • Mas entendo o que ele quer • Se deitou na minha cama • E me chama de mulher • Foi chegando sorrateiro • E antes que eu dissesse não • Se instalou feito um posseiro • Dentro do meu coração.

## A RÃ

João Donato e Caetano Veloso

• Tom de Ré menor • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Modulação direta segunda maior descendente • Resolução deceptiva • Modulação direta terça menor descendentes a partir do segundo tom • Clichê harmônico E7(13) E7(b13) Em7 A7(b9).

### RÉ MENOR

2) 4)	Im7 Dm7	IV7 G7(13)	Im7 Dm7
Coro de	cor sombra de	som de cor de mal-me-	quer de mal-me-
IV7 G7(13)	Im7 Dm7	IV7 G7(13)	Im7 Dm7
quer de bem de bem-me	diz de me di-	zendo assim serei fe-	liz serei fe-
IV7 G7(13)	Im7 Dm7(9)	IV7 G7(13)	Im7 Dm7(9)
liz de flor de flor em	flor de samba em	samba em som de vai e	vern de verde

### DÓ MAIOR

AEM	AEM		
IV7 G7(13)	IVm7 Fm7(9)	bVII7 Bb7(9)	E7(13) E7(b13)
verde ver pé de ca-	pim bico	pena pio de bem-te-	vi _ amanha-
	AEM		
IIIIm7 (V7/II) Em7 A7(b9)	IV7M F7M	IVm6 Fm6	E7(13) E7(b13)
cendo assim perto de	mim perto da	clandade da ma-	nhã _ a grama a

### LÃ MAIOR

IIIIm7 Em7 A7(b13)	V7/V D7(13) D7(b13)	IIIIm7 (V7) Dm7 G7(13)	I7M A7M
lama tudo é minha ir-	mã a _ rama o	sapo o salto de uma	rã

## SONHO

Egberto Gismonti

• Tom de Lá menor • Dominante primário • II V7 secundário • Dominante substituto primário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM • Acorde de estrutura constante • IV7 • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sexta menor ascendente • Modulação por acorde comum (empréstimo modal) sétima menor ascendente a partir do segundo tom • Resolução deceptiva • Acorde invertido.

## LÁ MENOR

2) 2) Im7 Am7 Sinto	% — que é hora	SubV7 Bb7(9) salto
% — meu foguete	Im7 Am7 some	% — queimando es-
Bb7(9) paço	% — todo verde a-	V7/IV A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) braço
/ — a vai-	Em7(b5) dade	A7(b9) es- tou morando em
IVm7 Dm7 pleno céu	% — namorando o a-	V <sub>4</sub> <sup>7</sup> E <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) zul
E7(b9) —	Im7 Am7 ando	% — no espaço
SubV7 Bb7(9) louco	% — meu foguete	Im7 Am7 segue
% deixando	Bb7(9) traços	% — entre estrelas
V7/IV A <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) vejo	% — a liber-	Em7(b5) dade

A7(b9) fotografo	IVm7 Dm7 todo o céu	% — e revelo a
---------------------	---------------------------	-------------------

**FÁ MAIOR: IV**

AEM

bII

Bb

busco

V<sub>4</sub><sup>7</sup>

E<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)

paz

%

—

I

F

ma-

/.

gens

— cores e i-

**Mib MAIOR: IV**

AEM)

bII

Ab

— faltam

%

— pássaros e

I/3ª

Eb/G

flores

IV

Ab

mão corpo todo es-

(V7)

Bb7

tou entre estrelas

— coração na

**SOL MAIOR**

(acordes de estrutura constante)

(V7) IV7 (V7)  
D<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) D<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)  
vou deitar

IV7 (V7) IV7  
C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) D<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)  
— neste lu-

**LÁ MENOR**

V<sub>4</sub><sup>7</sup>  
E<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)  
ar

V7  
E7(b9)  
—

Im  
Am7  
indo

%  
— de encontro ao

SubV7  
Bb7(9)  
riso

%  
no quarto min-

Im  
Am7  
quante

%  
e o sol quei-

Bb7(9)  
mando

%  
— na clari-

V<sub>4</sub><sup>7</sup>  
A<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)  
dade

%  
desper-

Em7(b5)  
tando

A7(b9) vejo a cama e	IVm Dm meu amor	IVm/7 <sup>a</sup> Dm/C — acordado es-
IIIm7 Bm7 tol.	V7 E7(b9) —	IIm7 Am7 choro
IV7 D7(9) —	IIm7 Am7 choro	IV7 D7(9) —
IIm7 Am7 choro	IV7 D7(9) —	IIm7 Am7(9) choro
IV7 D7(9) —	IIm7 Am7 choro	IV7 D7(9) choro
IIm7 Am7 choro	IV7 D7(9) choro	IIm7 Am7 ch!

## RETRATO EM BRANCO E PRETO

Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda

- Tom de Sol menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto *Sub V7*
- [Bb7(9)/F = V7/bVI] disfarçado em Fm6 • Diminuto de passagem ascendente e auxiliar
- Acorde invertido.

### SOL MENOR

IIm7 2) Gm7 4) Já conheço os lá vou eu de	/. passos dessa es- novo como um	VII <sup>o</sup> F# <sup>o</sup> (b13) trada sei que tolo procu-	/. não vai dar em rar o descon-
[Bb7(9)/F = V7/bVI] Fm6 nada seus se- solo que can-	SubV7/bVI E7( <sup>9</sup> / <sub>#11</sub> ) gredos sei de sei de conhe-	bVI7M Eb7M cor cer	/. — —
IVm7 Cm7 já conheço as novos dias	(V7) D7(#9) pedras do ca- tristes noites	bIII7M Bb7M minho e sei tam- claras versos	bIII6 Bb6 bém que ali so- cartas minha

**RE MAIOR**
**SOI MENOR**

V7 A7(13) <u>z</u> nho eu vou fi- <u>car</u> a ainda	A7(#5) <u>car</u> tanto pi- <u>vol</u> to a lhe escre-	I7M D7M <u>or</u> o que é que eu <u>ver</u> prá lhe di-	SubV7 Ab7(#11) <u>pos</u> so contra o en- <u>zer</u> que isso é pe-
Im7 Gm7 <u>c</u> anto desse a- <u>ca</u> do trago o	Im6 Gm6 <u>m</u> or que eu nego <u>pe</u> ito tão mar-	VII <sup>o</sup> F# <sup>o</sup> (b13) <u>t</u> anto evito <u>ca</u> do de lem-	./. <u>t</u> anto e que no en- <u>br</u> anças do pas-
[Bb7(9)/F = V7/bVI] Fm6 <u>t</u> anto volta <u>s</u> ado e vo-	SubV7 E7( <sup>9</sup> / <sub>#11</sub> ) <u>s</u> empre a enferti- <u>cê</u> sabe a ra-	bVI7M Eb7M <u>çar</u> <u>z</u> ão	bVI <sup>6</sup> Eb <sup>6</sup> — —
1ª vez			
IVm7 Cm7 <u>com</u> seus mesmos	#IV <sup>o</sup> C# <sup>o</sup> <u>tr</u> istes velhos	bIII/3a Bb/D <u>f</u> atos que num	bVI7M Eb7M <u>ál</u> bum de re-
IVm7 Cm7 <u>tr</u> atos eu tei	V7 D7(b9) <u>m</u> o em colecio-	Im7 Gm7 <u>nar</u>	V7 D7(#9) —
2ª vez			
IVm7 Cm7 <u>vou</u> colecio-	#IV <sup>o</sup> C# <sup>o</sup> <u>nar</u> mais um so-	bIII/3a Bb/D <u>ne</u> to outro re-	bVI7M Eb7M <u>trato</u> em branco e
IVm7 Cm7 <u>pre</u> to a maltra-	V7 D7(b9) <u>tar</u> meu cora-	Im7 Gm7 <u>ção</u>	SubV7 V Eb7( <sup>9</sup> / <sub>#11</sub> ) —
1ª vez			
V7 D7(b13) —	(SubV7 IV) Db7( <sup>9</sup> / <sub>#11</sub> ) —	Im7 Gm7 <u>ção</u>	SubV7 V Eb7( <sup>9</sup> / <sub>#11</sub> ) —
2ª vez			
VII <sup>o</sup> F# <sup>o</sup> /G —	Im7 Gm7 —	—	I <sup>o</sup> G <sup>o</sup> —

# APELO

Baden Powell e Vinícius de Moraes

• Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • Dominante substituto primário *SubV7* e secundário *SubV7/IV* • Diminuto ascendente #IV° • [Em7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Gm6 • Resolução deceptiva (V7/3ª), • Acorde invertido.

## LÁ MENOR

2) 4) Im Am Ah!, meu a- ah!, minha a-	%. mor não vá em- mada se sou-	(V/3ª) E/G# bora vê a besses da tris-
%. vida como teza que há nas	[Em7(b5) = IIm7(b5)] Gm6 chora vê que preces que a cho-	V7/IV A7(b13) triste esta can- rar te faço
IVm7 Dm7 ção eu	SubV7/IV Eb7(9) — —	IVm Dm não se IVm/7ª Dm/C — eu te — tu sou-
IIm7(b5) Bm7(b5) peço besses	V7 E7(b9) não te au- no mo-	Im/7ª Am/G dor que agora arrependi-
IVm/3ª Dm/F sentes só se es- mento como	IVm IVm/3ª Dm Dm/C quece no per- tudo entriste-	IIm7 Bm7(11) dão ceu
SubV7 Bb7(#11) — —	Im Am — ah!, minha a- — se tu sou-	%. mada me per- besses como é
V/3ª E/G# doa pois em- triste em sa-	%. bora ainda te ber que tu par-	[Em7(b5) = IIm7(b5)] Gm6 doa a tris- tiste sem se-
V7/IV A7(b13) teza que cau- quer dizer a-	IVm7 Dm7 sei deus	SubV7/IV Eb7(9) — —



<p>IV Dm7 eu te su- ah!, meu a-</p>	<p>#IV° D#° plico não des- mor tu volta-</p>	<p>Im Am tuas tantas rias e de</p>
<p>Im/7<sup>a</sup> Am/G coisas que são novo cai-</p>	<p>IVm/3<sup>a</sup> Dm/F tuas por um rias a cho-</p>	<p>V7 E7(b9) mal que já pa- rar nos braços</p>

1. <sup>a</sup> Vez		2. <sup>a</sup> Vez
<p>Am7 guei</p>	<p>V7 E7(#9) —</p>	<p>Im7 Am7 meus</p>

### MARCA DE QUARTA-FEIRA DE CINZAS

Carlos Lyra e Vinícius de Moraes

• Tom de Fá menor • II V7 primário e secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM IV7M IVm6 • Im com notas de passagem • Modulação direta para o tom paralelo • II SubV7 primário IIIm7(b5) SubV7 Im • Acorde invertido.

	<div style="border: 1px solid black; padding: 2px; display: inline-block;">FÁ MENOR</div>	
<p>4) 4)</p>	<p>Im7 Fm7 Aca- bol o nosso carna- ruas o que se</p>	<p>IIIm7(b5) V7 Gm7(b5) C7(b9) val ninguém vê é uma</p>
<p>Im7 Fm7 ouve cantar can- gente que nem se</p>	<p>IIIm7(b5) (V7) Gm7(b5) C7(b9) ções ninguém passa vê que nem se sor-</p>	<p>IIIm7 Am7 mais brincando fe- ri se beija e se a-</p>
<p>Cm7 V7/IV F7(9) luz e nos cora- braça e sai cami-</p>	<p>AEM IV7M Bb7M ções saudades e nhando dançando e can-</p>	<p>IIIm7(b5) V7 Gm7(b5) C7(b9) cinzas foi o que res- tando cantigas de a-</p>

1ª vez		2ª vez			
Im <sup>+</sup> Fm7	V7 C7(b9)	Im Fm	Im(b6) Fm(b6)	Im6 Fm6	V7/IV F7
IOU	— pelas	mor	—	— e no entanto é pre-	— pra que são tantas
		tar	—		

### FÁ MAIOR

V7M Bb7M	AlM IVm6 Bbm6	I, 3ª F/A
ciso cantar	mas que nunca é pre-	ciso cantar
coisas azuis	e há tão grandes pro-	messas de luz

### FÁ MENOR

VIIm7 Dm7	(V7/V) G7(13) G7(b13)	IIIm7(b5) Gm7(b5)
é preciso can-	tar e alegrar a ci-	da-
tanto amor para a-	mar de que a gente nem	sa-

SubV7 Gb7(#11)	Im7 Fm7	IIIm7(b5) Gm7(b5)	V7 C7(b9)
de	a tris-	teza que a gente	tem qualquer
be	quem me	dera viver pra	ver e brin-

Im7 Fm7	IIIm7(b5) Gm7(b5)	(V7) C7(b9)	IIIm7 Am7
dia vai se aca-	bar todos vão sor-		rir voltou a espe-
car outros carna-	vais com a beleza		dos velhos carna-

	AFM	
Cm7	IV7M Bb7M	IIIm7(b5) Gm7(b5)
V7 IV F7(9)		V7 C7(b9)
rança é o povo que	dança contente da	vida feliz a can-
vais que marchas tão	indas e o povo can-	tanto seu canto de

Im7 Fm7	

paz

## MARACATU ATÔMICO

Nelson Jacobino e Jorge Mautner

• Tom de Lá menor • Ausência do dominante primário e secundário • Clichê harmônico *Im7 IV7 Im7* • Diminuto ascendente • Modulação direta quinta justa ascendente.

### LÁ MENOR

2) 4)	Im7 Am7 trás do arranha-	IV7 D7(9) céu tem um	Im7 Am7 céu tem um
IV7 D7(9) céu de-	Im7 Am7 pois tem outro	IV7 D7(9) céu sem es-	Im7 Am7 tre-
IV7 D7(9) las em	Im7 Am7 cima do guarda	IV7 D7(9) chuva tem a	Im7 Am7 chuva tem a

### MI MENOR

IV7 D7(9) chuva que	IIIm7 [D#° = VII°] F#m7 F#° tem gotas tão	Im7 Vm7 Em7 Bm7 lindas que até dá von-	bVI C tade de co-
---------------------------	---	--	-------------------------

### LÁ MENOR

Im7 Am7 mê-las	IV7 : D7(9) —	Im7 Am7 —	IV7 D7(9) —
Im7 Am7 —	—	—	—

No meio da couve-flor • Tem a flor tem a flor • Que além de ser uma flor • Tem sabor tem sabor • Dentro do porta luva • Tem a luva tem a luva • Que alguém de unhas negras • Fão afiadas se esqueceu de pôr • • No fundo do pára-raio • Tem um raio tem um raio • Que caiu da nuvem negra do temporal • Todo quadro negro é todo negro é todo negro • Eu escrevo o seu nome nele • Só pra demonstrar o meu apego • • O bico do beija flor • Beija a flor beija a flor • E toda fauna-flora grita de amor • • Quem segura o porta-estandarte • Tem arte tem arte • Aqui passa com raça eletrônico o maracatu atômico.

# ATRÁS DA PORTA

Francis Hime e Chico Buarque de Holanda

- Tom de Si menor • IVm7 como acorde inicial • II V7 primário e secundário • Modulação direta para o tom paralelo • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário • Resolução de dominante substituto *SubV7/V* com acorde interpolado *IIm7(b5)* e *IIm7* • Resolução de *V7* com acorde interpolado de *bVI7M* • [*C#m7(b5)* = *IIm7(b5)*] disfarçado em *Em6/G* • Acorde invertido.

## SI MENOR

<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>(2)</span> <span>IVm7</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>(4)</span> <span>Em7</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>IVm/7a</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>Em/D</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>IIm7(b5)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>C#m7(b5)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>(V7)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>F#7(b5)</span> <span>F#7</span> </div> </div>
Quando olhaste	bem nos olhos	meus	e o teu olhar e.

<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>bVI7M</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>G7M(#11)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>SubV7/V</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>G7(#11)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>V7</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>F#7(9)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>F#7(b9)</span> </div> </div>
ra de adeus	juro que não acredi-	te	eu te estranhei me

<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>V7/IV</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>B7(9)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>B7(#5)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>IVm(7M)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>Em(9M)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>IVm7</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>Em7(9)</span> </div> </div>
debrucei	sobre o teu corpo	e duvidei	-

<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>G#m7(b5)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>V7/V</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>C#7(b9)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>[C#m7(b5) = IIm7(b5)]</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>Em6/G</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>(V7)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>F#7(b9)</span> <span>F#/E</span> </div> </div>
e me arras-	te e te arra-	nhei e me agar-	rei nos teus ca-

<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>bIII7M</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>D7M</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>bIII6</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>D6</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>IIm7(b5)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>C#m7(b5)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>V7</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>F#7(b9)</span> </div> </div>
belos no teu	peito teu pi-	jama nos teus	pés ao

## SI MAIOR

<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>I7M</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>B7M</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>IV7M</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>E7M</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>VIIIm7(b5)</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>A#m7(b5)</span> </div> </div>	<div style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>V7/VI</span> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <span>D#7(b9)</span> </div> </div>
pé da cama	sem carinho	sem coberta	no tapete a-

SI MENOR

$VIm7$ $G\#m7(9)$ trás da porta	$(V7/V)$ $C\#7(b9) C\#7(b5)$ reclamei	$[C\#m7(b5)=IIm7(b5)]$ $Em6/G$ baixi-	$(V7)$ $F\#7(b5)$ nho
---------------------------------------	---	---	-----------------------------

$F\#m7(11)$ dei pra maldi-	$bV7M$ Sub $V7/IV$ $F7M(\#11) F7(\#11)$ zer o nosso	$IVm(7M)$ $IVm/7a$ $Em(7M)$ $Em/D$ lar	$G\#m7(b5)$ pra sujar teu
-------------------------------	---	--	------------------------------

$V7V$ $C\#7(\#9)$ nome te humi-	$[C\#m7(b5)=IIm7(b5)]$ $Em6/G$ lhar e me vin-	$(V7)$ $F\#7(b9) F\#/E$ gar a qualquer	$bIII7M$ $D7M$ preço te ado-
---------------------------------------	---	--	------------------------------------

$bIII6$ $D6$ rando pelo a-	$IIm7(b5)$ $C\#m7(b5)$ ves-	$V7$ $F\#7(b9) F\#/E$ só pra mostrar que	$Im(7M)$ $Bm(7M)$ ainda sou tua
----------------------------------	-----------------------------------	--	---------------------------------------

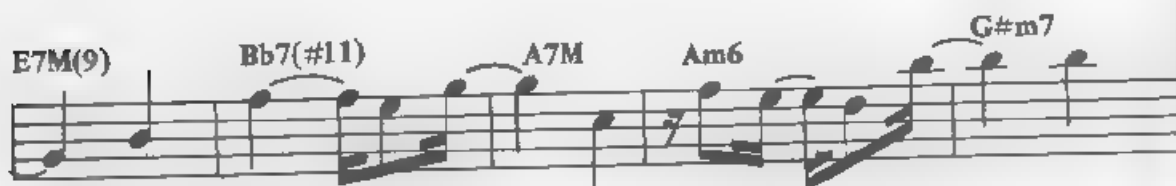
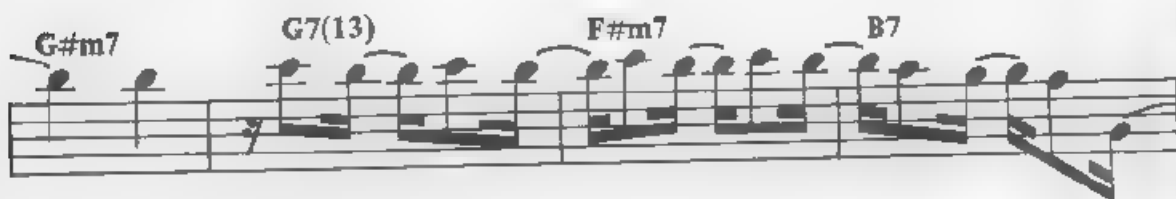
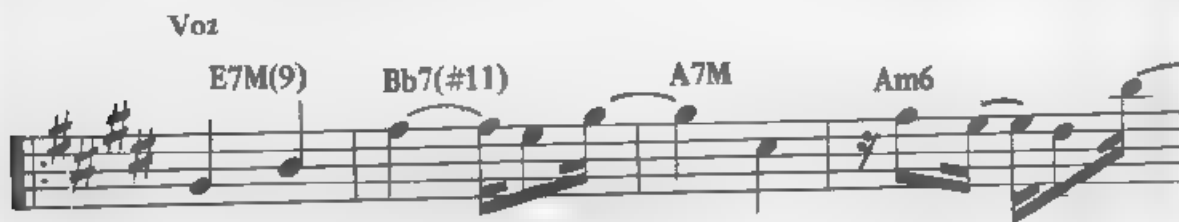
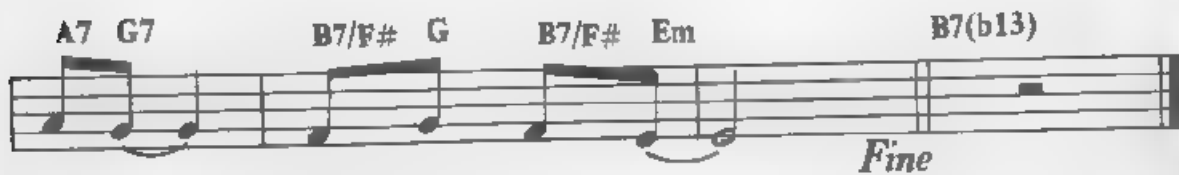
$Im/3a$ $Bm/D$ —	$IIm7(b5)$ $C\#m7(b5)$ até pro-	$V7$ $F\#7(b9) F\#/E$ var que ainda sou	$Im(7M)$ $Bm(7M)$ tua
------------------------	---------------------------------------	---	-----------------------------

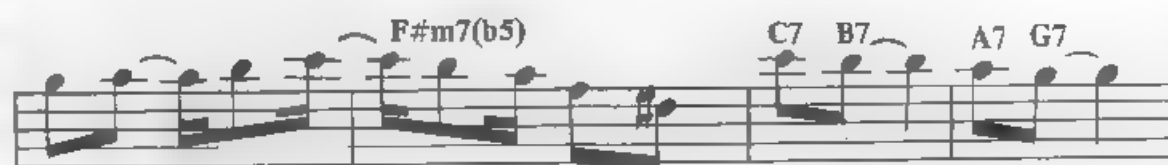
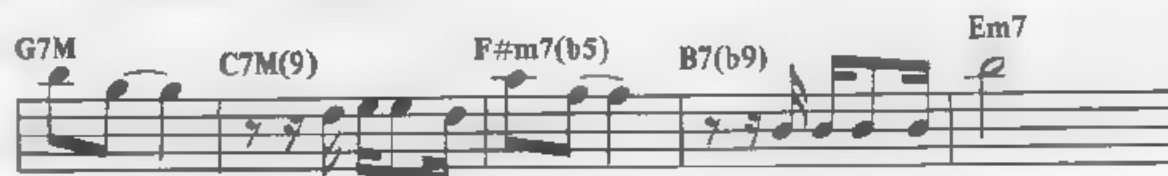
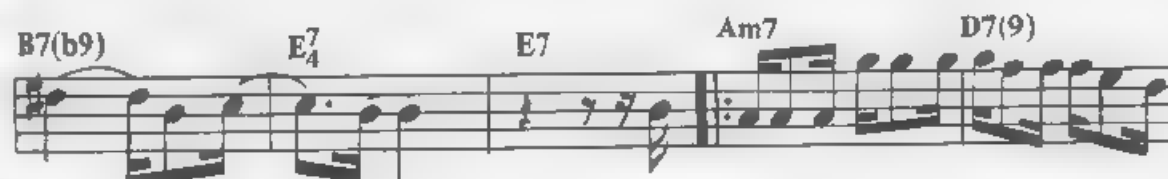
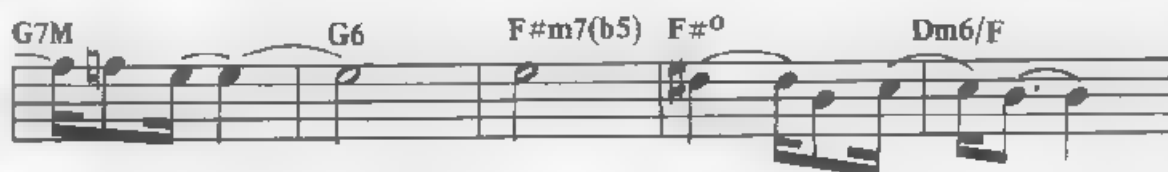
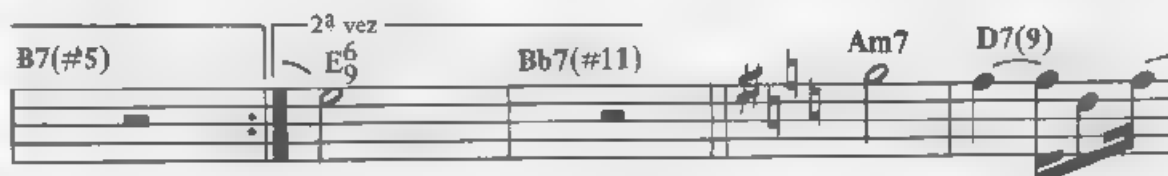
$V7/bVI$ $D7(9)$ $D7(b9)$ — —	$bVI$ $G(add9)$ até mos-	$V7$ $F\#7(9) F\#7(b9)$ trar que ainda sou	$VII^o$ $Bb^o/B$ tua
-------------------------------------	--------------------------------	--	----------------------------

$Im7$ $Bm7(11)$ —	—
-------------------------	---

# LETRA E MÚSICA

Almir Chediak e Moraes Moreira





D.C. al fine

• Tom de Mi menor/maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto *SubV7/II*, *SubV7/IV* e *SubV7/V* • Acorde de empréstimo modal AEM *IVm6* • [B7(b9) = V7] disfarçado em F#º • [E7(b9) = V7/IV] disfarçado em Dm6/F • Modulação direta para o tom paralelo • Acorde invertido.

MI MENOR

2) Im7 4) Em7	IIIm7(b5) F#m7(b5)	SubV7/V V7 C7 B7 x x x	Im7 Em7
Im7 Em7	IIIm7(b5) F#m7(b5)	SubV7/V V7 C7 B7 x x x	Im7 Em7
/.	IIIm7(b5) F#m7(b5)	SubV7/V V7 C7 B7 x x x	IV7 bII7 A7 G7 x x x

MI MAIOR

V7/5a bIII V7/5a Im B7/F# G B7/F# Em Em	V7 B7(b13)	I7M E7M(9) Subo
SubV7/IV Bb7(#11) lá no	IV7M A7M morro	AEM IVm6 Am6 fico mais
SubV7/II G7(13) e um bom mo-	IIIm7 F#m7 tivo sempre	I7M E7M(9) tar um
SubV7/IV Bb7(#11) samba	IV7M A7M novo	AEM IVm6 Am6 não falta as-
		IIIm7 G#m7 sunto



SubV7/II <b>G7(13)</b> e pintam	IIIm7 <b>F#m7</b> juntas letra e	V7 <b>B7</b> músi	1ª vez I6 <b>E6</b> ca
V7 <b>B7(#5)</b> subo	2ª vez I6 <b>E6</b> ca	[MI MENOR] SubV7/IV <b>Bb7(#11)</b>	IVm7 <b>Am7</b> cno-
V7/bIII <b>D7(9)</b> ra meu	bIII7M <b>G7M</b> violão	bIII6 <b>G6</b>	IIIm7(b5) <b>F#m7(b5)</b> me
[B7(b9)/F# = V7] <b>F#°</b> descon-	[E4(b9) = V7/IV] <b>Dm6/F</b> sola	V7/IV <b>E7</b>	IVm7 <b>Am7</b> vi-
V7/bIII <b>D7(9)</b> ver na	bIII7M <b>G7M</b> solidão	bIII6 <b>G6</b>	IIIm7(b5) <b>F#m7(b5)</b> pra
V7 <b>B7(b9)</b> mim tem	V7 <b>E4</b> hora	E7	co- IVm7 : <b>Am7</b> menta-se a boca pe-
V7/bIII <b>D7(9)</b> quena que aquela mo-	bIII7M <b>G7M</b> rena	bVI7M <b>C7M(9)</b> que aquela mo-	IIIm7(b5) <b>F#m7(b5)</b> rena
V7 <b>B7(b9)</b> não quer mais vol-	Im <b>Em</b> tar	./. deixou o	IIIm7(b5) <b>F#m7(b5)</b> samba e foi pra
SubV7/V V7 <b>C7 B7</b> Cuba	IV7 bIII7 <b>A7 G7</b> Cuba	1ª vez V7/5ª bIII V7/5ª Im <b>B7/F# G B7/F# Em Em</b> x x x x x rumba dan- çar	
G#° —	2ª vez co- <b>Em</b> çar	D.C. al fine	

## A TE ESPERAR

### Almir Chediak

**G#°(b13)** **Gm6**

The image shows a musical staff with two measures. The first measure is labeled **G#°(b13)** and contains a whole note chord with notes G#4, B4, D5, and F#5. The second measure is labeled **Gm6** and contains a whole note chord with notes G4, Bb4, D5, and F5.

A/G

D7/F#

The musical notation shows three measures on a single staff. Measure 6 contains five eighth notes: G4, A4, B4, C5, and B4. Measure 7 contains a quarter rest followed by four eighth notes: D5, C5, B4, and A4. Measure 8 contains a quarter note G4, a quarter note F#4, and a half note E4.

**Dm6/F** **E7(b13)**

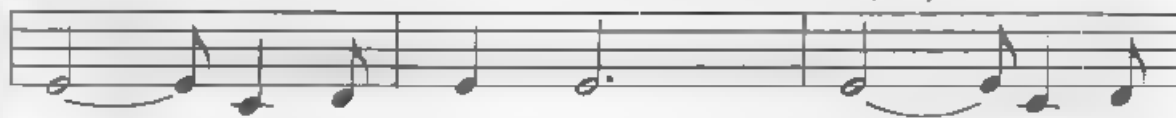
Am(add9) Am(add9)/G B7/F# 3

**Dm6/F** **E7(b13)**



Am6

G#°(b13)

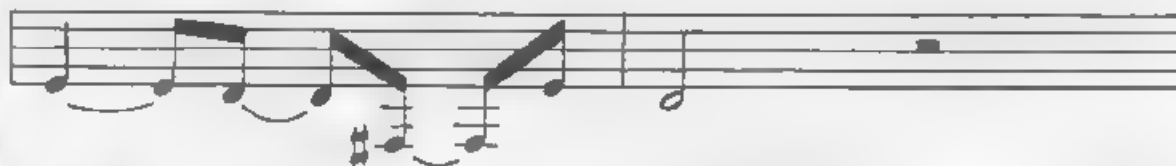


Gm6

A/G



D7/F#



Dm6/F

E7(b13)



Am(add9)

Am(add9)/G



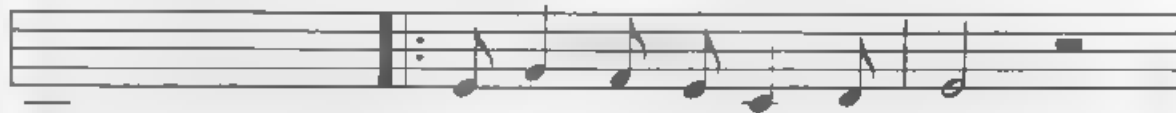
B7/F#

Dm6/F



E7(b13)

Am6



Ab°(b13)



Fade out

# A TE ESPERAR

Almir Chediak

• Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • VII<sup>o</sup> • II<sup>m</sup>7 disfarçado em Gm6 • Acorde invertido.

## LÁ MAIOR

2) 4)	Im6 Am6 Ah', como é	·/· triste saber que vo- cê deixou o	VII <sup>o</sup> G# <sup>o</sup> (b13) nosso cais	·/· —	e
[Em7(b5) = II <sup>m</sup> 7] Gm6 eu	a- qui anda a	V7/IV A/G	IV7/3a D7/F# te esperar	·/· —	
IVm6/3a Dm6/F sem enten-	der	V7 E7(b13)	por- Im Am(add9) que partiste	Im/7a Am(add9)/G	se
V7/5a/V B7/F# rá que o a-	·/· mor	não	IVm6/3a Dm6/F pode viver em	V7 E7(b13) paz	
Im6 Am6 vejo os teus	·/· olhos		VII <sup>o</sup> Ab <sup>o</sup> (b13) ouço a tua	·/· voz	a
[Em7(b5) = II <sup>m</sup> 7(b5)] Gm6 me di-	V7/7a A/G zer te amo	IV7/3a D7/F# tanto meu a-	·/· mor		
IVm6/3a Dm6/F dizia ainda que quena pas-	V7 E7(b13) sar o	Im Am(add9) resto dos seus	Im/7a Am(add9)/G anos ao meu		
V7/5a/V B7/F# lado a so-	·/· nhar, a viver e vi-	IVm6/3a Dm6/F ver muitos anos de	V7 E7(b13) paz		
Im6 Am6	·/·	VII <sup>o</sup> G# <sup>o</sup> (b13)	·/·		

## II – Marcha harmônica modulante

São clichês de acordes que se repetem por intervalos regulares, passando de uma tonalidade para outra.

Para obter continuidade harmônica, conduza as vozes (notas do acorde) pelo menor caminho.

A seguir será mostrada uma série de marchas harmônicas modulantes, que além de servir como treino dos acordes dados é, também, de uso constante na harmonização de músicas populares.

1)

Diagrama de progressão harmônica 1):

IIIm7   V7   I7M   IIIm7   V7   I7M   IIIm7   V7   I7M   tec.

I: Dm7   G7   | C7M   | C#m7   F#7   | B7M   | Cm7   F7   | Bb7M   |

| Bm7   E7   | A7M   || Bbm7   Eb7   | Ab7M   || Am7   D7   | G7M   ||

| Abm7   Db7   | Gb7M   || Gm7   C7   | F7M   || F#m7   B7   | E7M   ||

| Fm7   Bb7   | Eb7M   || Em7   A7   | D7M   || Ebm7   Ab7   | Db7M   :||

- Marcha harmônica modulante por intervalos de meio tom descendentes.

2)

Diagrama de progressão harmônica 2):

IIIm7(b5)   V7   Im7   IIIm7(b5)   V7   Im7   etc

I: Dm7(b5)   G7(b13)   | Cm7   || C#m7(b5)   F#7(b13)   | Bm7   ||

| Cm7(b5)   F7(13)   | Bbm7   || Bm7(b5)   E7(b13)   | Am7   |

| A#m7(b5)   D#7(b9)   | G#m7   || Am7(b5)   D7(b9)   | Gm7   ||

| G#m7(b5)   C#7(b9)   F#m7   || Gm7(b5)   C7(b9)   | Fm7   ||

|| F#m7(b5)   B7(b9)   | Em7 || Fm7(b5)   Bb7(b13) | Ebm7   | Em7(b5)   A7(b13) |

| Dm7   | Ebm7(b5)   Ab7(b13)   | Dbm7   :||

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.

3)

$\parallel: G_4^7 \ G7 \mid C7M \parallel F\#_4^7 \ F\#7 \mid B7M \parallel F_4^7 \ F7 \mid Bb7M \parallel$ 
  
 $\parallel E_4^7 \ E7 \mid A7M \parallel Eb_4^7 \ Eb7 \mid Ab7M \parallel D_4^7 \ D7 \mid G7M \parallel$ 
  
 $\parallel Db_4^7 \ Db7 \mid Gb7M \parallel C_4^7 \ C7 \mid F7M \parallel B_4^7 \ B7 \mid E7M \parallel$ 
  
 $\parallel Bb_4^7 \ Bb7 \mid Eb7M \parallel Ab_4^7 \ Ab7 \mid Db7M \parallel$

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente
- Os clichês acima têm o sentido do  $\parallel Im7 \ V7 \ I$

4)

$\parallel: G_4^7(b9) \ G7(b9) \mid Cm7 \parallel F\#_4^7(b9) \ F\#7(b9) \ Bm7 \parallel F_4^7(b9) \ F7(b9) \mid$ 
  
 $\mid Bbm7 \parallel E_4^7(b9) \ E7(b9) \mid Am7 \parallel Eb_4^7(b9) \ Eb7 \ Abm7 \parallel D_4^7(b9) \ D7(b9) \mid$ 
  
 $\mid Gm7 \parallel C\#_4^7(b9) \ C\#7(b9) \mid F\#m7 \mid C_4^7(b9) \ C7(b9) \mid Fm7 \parallel$ 
  
 $\parallel B_4^7(b9) \ B7(b9) \mid Em7 \parallel Bb_4^7(b9) \ Bb7(b9) \mid Ebm7 \parallel A_4^7(b9) \ A7(b9) \mid$ 
  
 $\mid Dm7 \parallel Ab_4^7(b9) \ Ab7(b9) \mid Dbm7 \parallel$

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.
- Os clichês acima têm o sentido do  $\parallel Im7(b5) \ V7 \ Im7$

5)

$\parallel: G7 \ Db7(\#11) \mid C7M \parallel F\#7 \ C7(\#11) \ B7M \parallel F7 \ B7(\#11) \mid Bb7M \parallel$ 
  
 $\parallel E7 \ Bb7(\#11) \mid A7M \parallel Eb7 \ A7(\#11) \mid Ab7M \parallel D7 \ Ab7(\#11) \mid G7M \parallel$ 
  
 $\parallel Db7 \ G7(\#11) \mid Gb7M \parallel C7 \ Gb7(\#11) \mid F7M \parallel B7 \ F7(\#11) \mid E7M \parallel$ 
  
 $\parallel Bb7 \ E7(\#11) \parallel Eb7M \mid A7 \ Eb7(\#11) \mid D7M \parallel Ab7 \ D7(\#11) \mid Db7M \parallel$

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente
- Resolução para tônica maior, com acorde interpolado (Sub V7).

6)

$V7$     $SubV7$     $Im7$     $V7$     $SubV7$     $Im7$    etc  
 $\parallel G7 \quad Db7(\#11) \mid Cm7 \parallel F\#7 \quad C7(\#11) \quad Bm7 \quad F7 \quad B7(\#11) \mid Bbm7 \parallel$   
 $\parallel E7 \quad Bb7(\#11) \quad Am7 \parallel Eb7 \quad A7(\#11) \mid Abm7 \parallel D7 \quad Ab7(\#11) \mid Gm7 \parallel$   
 $\parallel Db7 \quad G7(\#11) \mid Gbm7 \mid C7 \quad Gb7(\#11) \mid Fm7 \parallel B7 \quad F7(\#11) \quad Em7 \parallel$   
 $\parallel Bb7 \quad E7(\#11) \mid Ebm7 \mid A7 \quad Eb7(\#11) \quad Dm7 \parallel Ab7 \quad D7(\#11) \mid Dbm7 : \parallel$

- Marcha harmônica modulante por meio tom descendente.
- Resolução para tônica maior com acorde interpolado  $SubV7$ .

7)

a)

$V7/V$     $IIIm7$     $V7/I$     $V7/IV$     $IIIm7$     $V7/I$   
 $\parallel D7(13) \quad D7(b13) \mid Dm7 \quad G7(b9) \quad C7(13) \quad C7(b13) \mid Cm7 \quad F7(b9)$   
 $\parallel Bb7(13) \quad Bb7(b13) \mid Bbm7 \quad Eb7(b9) \parallel Ab7(13) \quad Ab7(b13) \mid Abm7 \quad Db7(b9) \parallel$   
 $\parallel F\#7(13) \quad F\#7(b13) \quad F\#m7 \quad B7(b9) \parallel E7(13) \quad E7(b13) \quad Em7 \quad A7(b9) : \parallel$

b)

$V7/V$     $IIIm7$     $V7/I$     $V7$   
 $\parallel C\#7(13) \quad C\#7(b13) \quad C\#m7 \quad F\#7(b9) \mid B7(13) \quad B7(b13) \mid$   
 $\parallel Bm7 \quad E7(b9) \parallel A7(13) \quad A7(b13) \mid Am7 \quad D7(b9) \parallel G7(13) \quad G7(b13)$   
 $\parallel Gm7 \quad C7(b9) \parallel F7(13) \quad F7(b13) \quad Fm7 \quad Bb7(b9) \parallel Eb7(13) \quad Eb7(b13) \mid$   
 $\parallel Ebm7 \quad Ab7(b9) : \parallel$

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.
- Resolução  $V7/V$  com acorde interpolado  $IIIm7$

8)

$V7/IV$     $SubV7/V$     $V7/I$     $V7/IV$     $SubV7$     $V7/I$    etc  
a)  $\parallel D7(13) \quad Ab7(9) \quad G_4^7(9) \quad G7(b9) \parallel C7(13) \quad Gb7(9) \mid F_4^7(9) \quad F7(b9) \parallel$   
 $\parallel Bb7(13) \quad E7(9) \mid Eb_4^7(9) \quad Eb7(b9) \parallel Ab7(13) \quad D7(9) \mid Db_4^7(9) \quad Db7(b9) : \parallel$   
 $\parallel F\#7(13) \quad C7(9) \mid B_4^7(9) \quad B7(b9) \parallel E7(13) \quad Bb7(9) \mid A_4^7(9) \quad A7(b9) : \parallel$

b)  $\parallel: C\#7(13) \quad G7(9) \mid F\#_4^7(9) \quad F\#7(b9) \parallel B7(13) \quad F7(9) \mid$   
 $\xrightarrow{\text{etc.}} V7/I$   
 $\mid E_4^7(9) \quad E7(b9) \parallel A7(13) \quad Eb7(9) \mid D_4^7(9) \quad D7(b9) \parallel G7(13) \quad Db7(9) \mid$   
 $\mid C_4^7(9) \quad C7(b9) \parallel F7(13) \quad B7(9) \mid Bb_4^7(9) \quad Bb7(b9) \parallel Eb7(13) \quad A7(9) \mid$   
 $\mid Ab_4^7(9) \quad Ab7(b9) : \parallel$

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente
- Resolução  $V7/V$  com acorde interpolado  $SubV7$

9)

a)  $\parallel: \overset{Im}{Cm^{(8)}} \quad Cm(7M) \mid Cm7 \quad Cm6 \parallel \overset{Im}{Bbm^{(8)}} \quad Bbm(7M) \mid Bbm7 \quad Bbm6 \parallel$   
 $\parallel G\#m^{(8)} \quad G\#m(7M) \mid G\#m7 \quad G\#m6 \parallel F\#m^{(8)} \quad F\#m(7M) \mid$   
 $\parallel F\#m7 \quad F\#m6 \parallel Em^{(8)} \quad Em(7M) \mid Em7 \quad Em6 \parallel Dm^{(8)} \quad Dm(7M) \mid$   
 $\mid Dm7 \quad Dm6 : \parallel$

b)  $\parallel: \overset{Im}{Bm^{(8)}} \quad Bm(7M) \mid Bm7 \quad Bm6 \parallel \overset{Im}{Am^{(8)}} \quad Am(7M) \mid Am7 \quad Am6 \parallel$   
 $\parallel Gm^{(8)} \quad Gm(7M) \mid Gm7 \quad Gm6 \parallel Fm^{(8)} \quad Fm(7M) \mid Fm7 \quad Fm6 \parallel$   
 $\parallel Ebm^{(8)} \quad Ebm(7M) \parallel Ebm7 \quad Ebm6 \parallel C\#m^{(8)} \quad C\#m(7M) \mid C\#m7 \quad C\#m6 : \parallel$

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente

10)

$\parallel \overset{I}{C^{(8)}} \quad C7M \mid C6 \quad C7M \parallel \overset{I}{Db^{(8)}} \quad Db7M \mid Db6 \quad Db7M \parallel \overset{I}{D^{(8)}} \quad D7M \mid$   
 $\mid D6 \quad D7M \parallel \overset{I}{Eb^{(8)}} \quad Eb7M \mid Eb6 \quad Eb7M \parallel \overset{I}{E^{(8)}} \quad E7M \mid E6 \quad E7M \parallel$   
 $\parallel \overset{I}{F^{(8)}} \quad F7M \mid F6 \quad F7M \parallel \overset{I}{Gb^{(8)}} \quad Gb7M \mid Gb6 \quad Gb7M \parallel \overset{I}{G^{(8)}} \quad G7M \parallel$   
 $\parallel G6 \quad G7M \parallel \overset{I}{Ab^{(8)}} \quad Ab7M \mid Ab6 \quad Ab7M \parallel \overset{I}{A^{(8)}} \quad A7M \mid$   
 $\parallel A6 \quad A7M \parallel \overset{I}{Bb^{(8)}} \quad Bb7M \mid Bb6 \quad Bb7M \parallel \overset{I}{B^{(8)}} \quad B7M \mid B6 \quad B7M \parallel$

- Marcha harmônica modulante por intervalo de meio tom ascendente.



11)

$\text{Im}$     $\text{Im}/7^{\sharp}$     $\text{V7/V}$     $\text{Im}$     $\text{Im}/7^{\sharp}$     $\text{V7/V}$   
 I: Cm Cm/Bb | Am7(b5) D7(b9) | Gm Gm/F | Em7(b5) A7(b9) |  
 etc.  
Dm Dm/C	Bm7(b5) E7(b9)	Am Am/G	F#m7(b5) B7(b9)
Em Em/D	C#m7(b5) F#7(b9)	Bm Bm/A	G#m7(b5) C#7(b9)
F#m F#m/E	D#m7(b5) G#7(b9)	C#m C#m/B	
A#m7(b5) D#7(b9)	G#m G#m/F#	E#m7(b5) A#7(b9)	
D#m D#m/C#	Cm7(b5) F7(b9)	Bbm Bbm/Ab	Gm7(b5) C7(b9)
Fm Fm/Eb	Dm7(b5) G7(b9) :		
 • Marcha harmônica modulante por intervalo de quinta justa ascendente

12)

$\text{V7/5}^{\sharp}/\text{VI}$     $\text{VIm}$     $\text{V7/5}^{\sharp}/\text{IV}$     $\text{I}$     $\text{V7/5}^{\sharp}/\text{VI}$     $\text{VIm}$     $\text{V7/5}^{\sharp}/\text{IV}$  etc  
 C E7/B | Am C7/G | F A7/E | Dm F7/C |  
 | Bb D7/A | Gm Bb7/F | Eb G7/D | Cm Eb7/Bb ||  
 | Ab C7/G | Fm Ab7/Eb | Db F7/C | Bbm Db7/Ab ||  
 | Gb Bb7/F | Ebm Gb7/Db | B D#7/A# | G#m B7/F#  
 | E G#7/D# | C#m E7/B | A C#7/G# | F#m A7/E  
 | D F#7/C# | Bm D7/A | G B7/F# | Em G7/D :||  
 • Marcha harmônica modulante por intervalo de quarta justa ascendente

13)

$\text{V7/bVII}$     $\text{I}$     $\text{V7/bVII}$   
 a) I: C7M C6 | Cm7 F7(9) || Bb7M Bb6 | Bbm7 Eb7(9) ||  
 | Ab7M Ab6 | Abm7 Db7(9) || F#7M F#6 | F#m7 B7(9) ||  
 | E7M E6 | Em7 A7(9) | D7M D6 | Dm7 G7(9) :|  
 $\text{I}$     $\text{V7/bVII}$     $\text{I}$     $\text{V7/bVII}$   
 b) I: B7M B6 | Bm7 E7(9) | A7M A6 | Am7 D7(9) |  
 | G7M G6 | Gm7 C7(9) | F7M F6 | Fm7 Bb7(9) |  
 | Eb7M Eb6 | Ebm7 Ab7(9) || Db7M Db6 | Dbm7 Gb7(9) :||  
 • Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

14)

- a)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{F}\sharp\text{m}7$   $\text{B}7$   $\text{E}7\text{M}$   $\text{Bbm}7$   $\text{Eb}7$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{Ab}7\text{M}$   $\text{Dm}7$   $\text{G}7$   $\text{:||}$
- b)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{Fm}7$   $\text{Bb}7$   $\text{Eb}7\text{M}$   $\text{Am}7$   $\text{D}7$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{G}7\text{M}$   $\text{C}\sharp\text{m}7$   $\text{F}\sharp7$   $\text{:||}$
- c)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{Em}7$   $\text{A}7$   $\text{D}7\text{M}$   $\text{G}\sharp\text{m}7$   $\text{C}\sharp7$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{F}\sharp7\text{M}$   $\text{Cm}7$   $\text{F}7$   $\text{:||}$
- d)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{D}\sharp\text{m}7$   $\text{G}\sharp7$   $\text{C}\sharp7\text{M}$   $\text{Gm}7$   $\text{C}7$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{F}7\text{M}$   $\text{Bm}7$   $\text{E}7$   $\text{:||}$

• Marcha harmônica modulante por intervalo de terça maior ascendente.

15)

- a)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{F}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$   $\text{B}7(\text{b}9)$   $\text{E}7\text{M}$   $\text{Bbm}7(\text{b}5)$   $\text{Eb}7(\text{b}9)$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{Ab}7\text{M}$   $\text{Dm}7(\text{b}5)$   $\text{G}7(\text{b}9)$   $\text{:||}$
- b)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{Fm}7(\text{b}5)$   $\text{Bb}7(\text{b}9)$   $\text{Eb}7\text{M}$   $\text{Am}7(\text{b}5)$   $\text{D}7(\text{b}9)$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{G}7\text{M}$   $\text{C}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$   $\text{F}\sharp7(\text{b}9)$   $\text{:||}$
- c)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{Em}7(\text{b}5)$   $\text{A}7(\text{b}9)$   $\text{D}7\text{M}$   $\text{G}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$   $\text{C}\sharp7(\text{b}9)$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{F}\sharp7\text{M}$   $\text{Cm}7(\text{b}5)$   $\text{F}7(\text{b}9)$   $\text{:||}$
- d)  $\text{I}^7\text{M}$   $\text{D}\sharp\text{m}7(\text{b}5)$   $\text{G}\sharp7(\text{b}9)$   $\text{C}\sharp7\text{M}$   $\text{Gm}7(\text{b}5)$   $\text{C}7(\text{b}9)$   $\text{V}/\text{III}$   $\text{I}^7\text{M}$   $\text{V}7/\text{III}$  etc.  $\text{F}7\text{M}$   $\text{Bm}7(\text{b}5)$   $\text{E}7(\text{b}9)$   $\text{:||}$

• Marcha harmônica modulante por intervalo de terça maior ascendente.

16)

a)  $\text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp} \quad \text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III} \quad \text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp}$   
 $\text{||: C | Em/B | Am | Am/G | F\#m7(b5) | B7 | E | G\#m/D\# |$

$\text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III}$   
 $| \text{C\#m} \quad \text{C\#m/B} | \text{Bbm7(b5)} \quad \text{Eb7} || \text{Ab} \quad \text{Cm/G} | \text{Fm} \quad \text{Fm/Eb} |$   
 $\text{Dm7(b5)} \quad \text{G7} :||$

b)  $\text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp} \quad \text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III}$   
 $| : \text{B} \quad \text{D\#m/A\#} | \text{G\#m} \quad \text{G\#m/F\#} | \text{Fm7(b5)} \quad \text{Bb7} ||$

$\text{I} \quad \text{III m7/5}^{\sharp} \quad \text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III}$   
 $|| \text{Eb} \quad \text{Gm/D} | \text{Cm} \quad \text{Cm/Bb} | \text{Am7(b5)} \quad \text{D7} | \text{G} \quad \text{Bm/F\#} ||$   
 $| \text{Em} \quad \text{Em/D} | \text{C\#m7(b5)} \quad \text{F\#7} :||$

c)  $\text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp} \quad \text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III} \quad \text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp}$   
 $||: \text{Bb} \quad \text{Dm/A} | \text{Gm} \quad \text{Gm/F} | \text{Em7(b5)} \quad \text{A7} || \text{D} \quad \text{F\#m/C\#} |$

$\text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III}$   
 $| \text{Bm} \quad \text{Bm/A} | \text{G\#m7(b5)} \quad \text{C\#7} || \text{Gb} \quad \text{Bbm/F} \quad \text{Ebm} \quad \text{Ebm/Db}$   
 $| \text{Cm7(b5)} \quad \text{F7} :||$

d)  $\text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp} \quad \text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III}$   
 $||: \text{A} \quad \text{C\#m/G\#} | \text{F\#m} \quad \text{F\#m/E} | \text{Ebm7(b5)} \quad \text{Ab7} ||$

$\text{I} \quad \text{III m/5}^{\sharp} \quad \text{VI m} \quad \text{VI m/7}^{\sharp} \quad \text{\#IV m7(b5)} \quad \text{V7/III}$   
 $|| \text{Db} \quad \text{Fm/C} | \text{Bbm} \quad \text{Bbm/Ab} | \text{Gm7(b5)} \quad \text{C7} || \text{F} \quad \text{Am/E}$   
 $| \text{Dm} \quad \text{Dm/C} | \text{Bm7(b5)} \quad \text{E7} :||$

- Marcha harmônica modulante por intervalo de terça maior ascendente.

17)

$\overset{I7M}{\text{C7M}} \mid \overset{V7/III}{\text{F\#m7(b5)}} \overset{III m}{\text{B7}} \mid \overset{III m}{\text{Em}} \overset{III m/7^{\sharp}}{\text{Em/D}} \mid \overset{III m7(b5)}{\text{C\#m7}} \overset{V7}{\text{F\#7}} \mid$

$\overset{I7M}{\text{B7M}} \mid \overset{V7/III}{\text{Fm7(b5)}} \overset{III m7}{\text{A\#7}} \mid \overset{III m/7^{\sharp}}{\text{D\#m}} \text{D\#m/C\#} \mid \text{Cm7 F7} \mid$

$\text{Bb7M} \mid \text{Em7(b5)} \text{A7} \mid \text{Dm Dm/C} \mid \text{Bm7 E7} \mid \text{A7M} \mid$

$\text{D\#m7(b5)} \text{G\#7} \mid \text{C\#m C\#m/B} \mid \text{Bbm7 Eb7} \mid$

$\text{Ab7M} \mid \text{Dm7(b5)} \text{G7} \mid \text{Cm Cm/Bb} \mid \text{Am7 D7} \mid$

$\text{G7M} \mid \text{C\#m7(b5)} \text{F\#7} \mid \text{Bm Bm/A} \mid \text{G\#m7 C\#7} \mid$

$\text{F\#7M} \mid \text{Cm7(b5)} \text{F7} \mid \text{Bbm Bbm/Ab} \mid \text{Gm7 C7} \mid$

$\text{F7M} \mid \text{Bm7(b5)} \text{E7} \mid \text{Am Am/G} \mid \text{F\#m7 B7} \mid$

$\text{E7M} \mid \text{A\#m7(b5)} \text{D\#7} \mid \text{G\#m G\#m/F\#} \mid \text{Fm7 Bb7} \mid$

$\text{Eb7M} \mid \text{Am7(b5)} \text{D7} \mid \text{Gm Gm/F} \mid \text{Em7 A7} \mid$

$\text{D7M} \mid \text{G\#m7(b5)} \text{C\#7} \mid \text{F\#m F\#m/E} \mid \text{Ebm7 Ab7} \mid$

$\text{Db7M} \mid \text{Gm7(b5)} \text{C7} \mid \text{Fm Fm/Eb} \mid \text{Dm7 G7} \mid$

- Marcha harmônica modulante por intervalo de meio tom abaixo.

18)

$\overset{V7}{\text{C7(\#9)}} \mid \overset{\text{SubV7/V}}{\text{Gb7(13)}} \overset{V7}{\text{F7(13)}} \mid \overset{\text{SubV7/I}}{\text{B7(9)}} \overset{V7}{\text{Bb7(\#9)}} \overset{\text{SubV7/I}}{\text{E7(13)}} \mid$

$\overset{V7}{\text{Eb7(13)}} \overset{\text{SubV7/I etc}}{\text{A7(9)}} \mid \text{Ab7(\#9)} \text{D7(13)} \mid \text{Db7(13)} \text{G7(9)} \mid$

$\text{Gb7(\#9)} \text{C7(13)} \mid \text{B7(13)} \text{F7(9)} \mid \text{E7(\#9)} \text{Bb7(13)} \mid$

$\text{A7(13)} \text{Eb7(9)} \mid \text{D7(\#9)} \text{Ab7(13)} \mid \text{G7(13)} \text{Db7(9)} \mid$

b)  $\text{V7/V}$   $\text{SubV7/V}$   $\text{V7}$   $\text{SubV7/I}$   $\text{V7/V}$   $\text{SubV7/V}$   
 ||: B7(#9) F7(13) | E7(13) Bb7(9) | A7(#9) Eb7(13) |

$\text{V7}$   $\text{SubV7/I}$  etc.  
D7(13) Ab7(9)	G7(#9) Db7(13)	C7(13) Gb7(9)	
F7(#9) B7(13)	Bb7(13) E7(9)	Eb7(#9) A7(13)	
Ab7(13) D7(9)	C#7(#9) G7(13)	Gb7(13) C7(9) :	

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

19)

a)  $\text{V7/V}$   $\text{SubV7}$   $\text{V7}$   $\text{SubV7/I}$   $\text{V7/V}$   $\text{SubV7}$   
 ||: C7(13) F#7(9) | F<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) B7  $\omega$  Bb7(13) E7(9) |

$\text{V7}$   $\text{SubV7/I}$  etc.  
Eb<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) A7	Ab7(13) D7(9)	Db<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) G7
Gb7(13) C7(9)	B<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) F7	E7(13) Bb7(9)
A<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Eb7	D7(13) Ab7(9)	G<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Db7

b)  $\text{V7/V}$   $\text{SubV7}$   $\text{V7}$   $\text{SubV7/I}$   $\text{V7}$   $\text{SubV7}$   
 ||: B7(13) F7(9) | E<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Bb7 | A7(13) Eb7(9) |

$\text{V7}$   $\text{SubV7}$  etc.  
D<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Ab7	G7(13) Db7(9)	C<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) Gb7	
F7(13) B7(9)	Bb<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) E7	Eb7(13) A7(9)	
Ab<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) D7	Db7(13) G7(9)	Gb<sub>4</sub><sup>7</sup>(9) C7 :	

- Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

20)  $\text{I7M}$   $\text{V7/bII}$   $\text{bII7M}$   $\text{V7/II}$   $\text{I7M}$   $\text{V7/bIII}$   $\text{bIII7M}$   $\text{V7/II}$   
 ||: C7M Ab7 | Db7M A7 || D7M Bb7 | Eb7M B7 ||  
 || E7M C7 | F7M Db7 || Gb7M D7 | G7M Eb7 ||  
 | Ab7M E7 | A7M F7 || Bb7M Gb7 | Cb7M G7 :||

21)

a)  $\begin{array}{ccccccc} \text{I}^7\text{M} & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{II}^{\text{m}}/7^{\text{a}} & \text{V}7/3^{\text{a}} & \text{V}7 & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{II}^{\text{m}}/7^{\text{a}} \\ |: \text{C}7\text{M} & || \text{D}^{\text{m}} & \text{D}^{\text{m}}/\text{C} | & \text{G}7/\text{B} & \text{G}7 & \text{C}^{\text{m}} & \text{C}^{\text{m}}/\text{B}^{\flat} \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \text{V}7/3^{\text{a}} & \text{V}7 & & & & & \\ | \text{F}7/\text{A} & \text{F}7 & || \text{B}^{\text{m}} & \text{B}^{\text{m}}/\text{A}^{\flat} & \text{E}^{\flat}7/\text{G} & \text{E}^{\flat}7 | & \text{G}^{\sharp}\text{m} & \text{G}^{\sharp}\text{m}/\text{F}^{\sharp} \end{array}$

$\text{C}^{\sharp}/\text{E}^{\sharp} \text{C}^{\sharp}7 || \text{F}^{\sharp}\text{m} \text{F}^{\sharp}\text{m}/\text{E} | \text{B}7/\text{D}^{\sharp} \text{B}7 || \text{E}^{\text{m}} \text{E}^{\text{m}}/\text{D} \text{A}7/\text{C}^{\sharp} \text{A}7 :|$

b)  $\begin{array}{ccccccc} \text{I}^7\text{M} & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{II}^{\text{m}}/7^{\text{a}} & \text{V}7/3^{\text{a}} & \text{V}7 & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{II}^{\text{m}}/7^{\text{a}} \\ |: \text{B}7\text{M} & | \text{C}^{\sharp}\text{m} & \text{C}^{\sharp}\text{m}/\text{B} | & \text{F}^{\sharp}7/\text{A}^{\sharp} & \text{F}^{\sharp}7 || & \text{B}^{\text{m}} & \text{B}^{\text{m}}/\text{A} | \end{array}$

$\begin{array}{ccccccc} \text{V}7/3^{\text{a}} & \text{V}7 & & & & & \\ | \text{E}7/\text{G}^{\sharp} & \text{E}7 & | \text{A}^{\text{m}} & \text{A}^{\text{m}}/\text{G} | & \text{D}7/\text{F}^{\sharp} & \text{D}7 | & \text{G}^{\text{m}} & \text{G}^{\text{m}}/\text{F} \end{array}$

$| \text{C}7/\text{E} \text{C}7 || \text{F}^{\text{m}} \text{F}^{\text{m}}/\text{E}^{\flat} \text{B}^{\flat}7/\text{D} \text{B}^{\flat}7 || \text{E}^{\text{b}}\text{m} \text{E}^{\text{b}}\text{m}/\text{D}^{\flat} \text{A}^{\flat}7/\text{C} \text{A}^{\flat}7 ||$

• Marcha harmônica modulante por intervalo de tom descendente.

22.

a)  $\begin{array}{ccccccc} \text{I}^7\text{M} & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{V}7 & \text{I} & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{V}7 & \text{I} \\ || \text{C}7\text{M} & || \text{D}^{\text{m}}7 & \text{G}7 | & \text{C}7\text{M} \text{C}6 | & \text{C}^{\text{m}}7 & \text{F}7 | & \text{B}^{\flat}7\text{M} \text{B}^{\flat}6 || \end{array} \text{ etc.}$

$|| \text{B}^{\text{b}}\text{m}7 \text{E}^{\flat}7 | \text{A}^{\flat}7\text{M} \text{A}^{\flat}6 | \text{A}^{\text{b}}\text{m}7 \text{D}^{\flat}7 | \text{G}^{\flat}7\text{M} \text{G}^{\flat}6 || \text{ etc.}$

$|| \text{F}^{\sharp}\text{m}7 \text{B}7 | \text{E}7\text{M} \text{E}6 | \text{E}^{\text{m}}7 \text{A}7 | \text{D}7\text{M} \text{D}6 :|| \text{ etc.}$

b)  $\begin{array}{ccccccc} \text{I}^7\text{M} & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{V}7 & \text{I} & \text{II}^{\text{m}}7 & \text{V}7 & \text{I} \\ || \text{B}7\text{M} & || \text{C}^{\sharp}\text{m}7 & \text{F}^{\sharp}7 | & \text{B}7\text{M} \text{B}6 | & \text{B}^{\text{m}}7 & \text{E}7 | & \text{A}7\text{M} \text{A}6 || \end{array} \text{ etc.}$

$|| \text{A}^{\text{m}}7 \text{D}7 | \text{G}7\text{M} \text{G}6 | \text{G}^{\text{m}}7 \text{C}7 | \text{F}7\text{M} \text{F}6 || \text{ etc.}$

$|| \text{F}^{\text{m}}7 \text{B}^{\flat}7 | \text{E}^{\flat}7\text{M} \text{E}^{\flat}6 | \text{E}^{\text{b}}\text{m}7 \text{A}^{\flat}7 | \text{D}^{\flat}7\text{M} \text{D}^{\flat}6 || \text{ etc.}$

c) Músicas a serem analisadas

Obs.: Respostas a partir da pág. 321

PAÍS TROPICAL

Jorge Ben

114) 4) G G/B Moro _	C D7 num país tropi-	G G/B cal _
C D7 abençoado por	G G/B Deus _ e bo-	C D7 nito por natu-
G G/B reza (mas que be-	C D7 leza) em feve-	G G/B reiro (em feve-
C D7 reiro) tem carna-	G G/B val (tem carna-	C D7 val) eu tenho um fusca e um vicio-
G G/B lão sou Fla-	C D7 mengo e tenho uma nega chamada Te-	G G/B reza _
C D7 _ sam- _ sam-	C baby sambaby sou um me- baby sambaby	/. nino de mentalidade medi- eu posso não ser um band
G ana (pois	/. é) mas assim	C mesmo feliz da vida pois
leader (pois	/. é) mas assim	eu não mesmo lá em casa todos os
/. devo nada a nin- meus amigos e camaradinhas	G guém (pois me respeitam	/. é) (pois é)
C pois eu sou feliz muito fe- esta é a razão da simpa-	/. liz comigo tia do poder do algo mais da ale-	D7 mesmo grá
/. por isso eu digo que por isso eu digo que	:	:

# AMAZONAS

João Donato e Lysias Enio

$\left  \begin{array}{c} 2) \\ 4) \end{array} \right $	Am7	D7(9)	Bm7	E7(9)	Am7	D7(9)
	—	—	—	_Vou em-	_bora	_ tá na
					_livre	_ como a

Bm7	E7(9)	Am7	D7(9)	Gm7	C7(9)
_hora de voltar pro Ama-		_zonas	_ na ci-	_dade na saudade choro	
_garça voa livre pelo es-		_paço	_vou des-	_cendo rio abaixo de ca-	

F7M	F6	Bm7(b5)	E7(b9)	Am7	D7(9)
_tanto	_ que meu	_pranto fe to no se fez		_mar	_
_noa	_ vida	_boa de ter tempo pra so-		_nhar	_

Bm7	E7(9)	: Am7	D7(9)	Bm7	E7(9)
_	_ vou em-	_bora	_ com a vi-	_ola companheira do meu	
_	_	_livre	_ como a	_garça voa livre pelo es-	

Am7	D7(9)	Gm7	C7(9)	F7M	F6
_canto	_ vou so-	_zinho meu caminho cami-		_nhando	_ vou can-
_paço	_ vou des-	_cendo rio abaixo de ca-		_noa	_ vida

Bm7(b5)	E7(b9)	Am7	/.		
_tando pra tristeza espan-		_tar	_		vou ar-
_boa de ter tempo pra so-		_nhar.	_		vou fa-



Em7(b5)		A7		Dm7	
<u>mar</u>	a	<u>minha</u>		<u>rede</u>	
<u>zer</u>	u-	<u>ma</u>	pa-	<u>lhoça</u>	

..		F#m7(b5)		B7(b9)	
com a mo-		<u>rena</u>		<u>me emba-</u>	
com a mo-		<u>rena</u>		<u>vou</u>	mo-

1ª vez		2ª vez	
E <sub>4</sub> <sup>7</sup>		E <sub>4</sub> <sup>7</sup>	
<u>lar</u>	so	<u>nhar</u>	sonho
		<u>rar</u>	e a-

E7		Am7	D7(9)	Bm7	E7(9)
<u>mar</u>	vou ser	<u>livre</u>	como	<u>livre vai correndo o Ama-</u>	

Am7	D7(9)	Gm7	C7(9)	F7M	F6
<u>zonas</u>	na ca-	<u>noa</u> deslizando em suas	<u>ondas</u>	vou se-	

Bm7(b5)	E7(b9)	Am7	D7(9)	: Bm7	E7(9)
<u>guir</u> seu caminho para o		<u>mar</u>			

Am7	D7(9)	:
	Fade out	

# TESTAMENTO

Toquinho e Vinícius de Moraes

2) 4)	Vo-	D <sup>6</sup> <sub>9</sub> cê que só cê que só	/. ganha pra jun- faz usufru-	E7(9) tar ir	
/. o que é que e tem mu-		Em7(9) há diz pra lher pra u-	A7(13) mim o que é que sar ou exi-	D <sup>6</sup> <sub>9</sub> há bir	Bm7 — —
Em7    A7 —        —	vo- vo-	D <sup>6</sup> <sub>9</sub> cê cê	/. vai ver um vai ver um	E7(9) dia dia	
/. em que em que		Em7(9) fna você toca você	A7(13) vai en- foi bo-	D <sup>6</sup> <sub>9</sub> trar lir	
/. por cima uma a mulher foi		A7 laje em- feita pro a-	A/G baixo a escuri- mor e pro per-	Am6/C dão é dão cai	
B7 fogo ir- nessa		Em7 mão é não cai	A7 fogo ir- nessa não	D <sup>6</sup> <sub>9</sub> mão	(vo-)

# LUA DE SÃO JORGE

Caetano Veloso

2) 4)	A L <u>ua</u> de São L <u>ua</u> de São	F#7(b13) Jorge Jorge	B7(9) l <u>ua</u> deslum- cheia branca in-	brante teira	a-
1ª vez					
E7(9) z <u>ul</u>	verde- Oh! minha ban-	/. j <u>ante</u> deira	A cauda de pa-	E7(9) v <u>ão</u>	
2ª vez					
F#m7 s <u>olta</u> na ampli-	C#m7 d <u>ão</u>	D7M l <u>ua</u> de São	Dm6 J <u>orge</u>		
C#m7 l <u>ua</u> brasilei-	F#7(b13) r <u>a</u>	B7(9) l <u>ua</u> do meu	E7(9) c <u>ora</u> -		
A ç <u>ão</u>	/				

• Lua de São Jorge • Lua deslumbrante • Azul verdejante • Cauda de pavão •• Lua de São Jorge • Chera branca inteira • Ó minha bandeira • Solta na amplidão •• Lua de São Jorge • Lua brasileira • Lua do meu coração •• Lua de São Jorge • Lua maravilhosa • Mãe irmã e filha • De todo esplendor • Lua de São Jorge • Brilha nos altares • Brilha nos lugares • Onde estou e vou •• Lua de São Jorge • Brilha sobre os mares • Brilha sobre o meu amor •• Lua de São Jorge • Lua soberana • Nobre porcelana • Sobre a seda azul •• Lua de São Jorge • Lua da alegria • Não se vê um dia • Claro como tu •• Lua de São Jorge • Serás minha guia • No Brasil de norte a sul

# CHUVA, SUOR E CERVEJA

Caetano Veloso

	Não se perca de	C <sup>6</sup> mim não se es-	% queça de	% mim	não
Eb <sup>0</sup> desapa-	Dm7 reça	% _	% _	a chu-	
% va tá ca-	G7(9) indo e quando a	% chuva co-	Dm7 meça eu acabo de per-		
G7(9) der a ca-	C <sup>6</sup> beça	% _	% _	não sai-	
% a do meu	% lado segure o meu	% Pierrot mo-	Gm7 lhado e vamos em-		
C7(9) bolar la-	F7M deira a-	F# <sup>0</sup> baixo	C/G acho que		
Am7 a chu-	Dm7 va ajuda a	G7 gente a se	Gm6 ver	C7(9) _	
% _	F7M venha	F# <sup>0</sup> veja	C/G deixa	1ª Vez	
Am7 beija	Dm7 seja o	G7 que Deus qui-	C <sup>6</sup> ser não se		
2ª vez					
perca de	C <sup>6</sup> ser a gente se em-	Eb <sup>0</sup> bala se embola se em-	Dm7 bola só para na		
G7 porta da i-	C <sup>6</sup> greja a gente se	Eb <sup>0</sup> olha se beija se	Dm7 molha de chuva su-		
G7 or e cer-	C <sup>6</sup> veja	% _			

# FESTA DO INTERIOR

Moraes Moreira e Abel Silva

2) 4)	Fa-	A6 gulhas pontas	/. de a-	/. gulhas
brilham es-		/. telas de	C#m7 Cm7 São Jo-	Bm7 ão
ba	E7(9) bados xotes	/. e xa-	Bm7 xados	
segura as	E7(9) pontas do	/. meu cora-	A6 ção	
		/. bombas na guer-	/. ra ma-	/. gia nin-
guem ma-	A7(9) tava nin-	A7(9) guem mor	D7M na	
/	Dm6 nas trincheiras	/. da ale-	C#m7 gna o que	
Cº explo-	Bm7 dia era	E7(9) o a-	A7(13) mor	
A7(b13)	D7M nas trincheiras	Dm6 da ale-	C#m7 gna o que	
Cº explo-	Bm7 dia era	E7(9) o a	A6 mor	
				1ª vez
/	fa	A6 mor	/.	ar-
C#7(b9) queira que se esquen-	F#m7 tava a vida in-	/.	B7(9) noite	
/.	Bm7 meira	/.	E7(9) ta do in-	

	1ª vez	2ª vez
/.	A6	A6
teri-	or	or pararara
/.	E7(9)	/.
A6	rara	A6
ra pararara	rara	ra pararara

Fade out

## GENTE

Caetano Veloso

4)	/.	Bm7(11)	E7
C	gente quer saber	o um	—
Gente olha pro céu	gente deve ser o	bom	—
Gente é muito bom			
Am7	/.	Gm7	C7(9)
gente é o lugar	de se perguntar	o um	—
tem de se andar	de se respirar o	bom	—
Ab	/.	Cm/G	/.
das estre.as se	perguntarem se	tantas são	—
está certo dizer	que as estrelas es-	tão no olhar	—
Ab	/.	G <sub>4</sub>	G7
cada estrela se es-	panta a própria explo-	são	—
de alguém que o a-	mor te elegeu pra a-	mar	—
C	C7	F	Ab
rina Bethania Do-	lores Renata Lei-	linha Suzana De-	dé
C/G	Ab	C	/.
gente viva bri-	lhando estrelas na	noite	—

Ma-

Gente quer comer • Gente quer ser feliz • Gente quer respirar ar pelo nariz • Não meu nego não traia nunca essa força não • Essa força que mora em seu coração • Gente lavando roupa amassando pão • Gente pobre arrancando a vida com a mão • No coração da mata gente quer prosseguir • Quer durar quer crescer gente quer luzir • Rodrigo Roberto Caetano Moreno Francisco Gilberto João • Gente e pra brilhar não pra morrer de fome • Gente deste planeta do céu de anil • Gente não entendo gente nada nos viu • Gente espelho de estrelas reflexo do esplendor • Se as estrelas são tantas só mesmo amor • Maurício Lucila Gildásio Ivonete Agripino Gracinha Zezé • Gente espelho da vida doce mistério

# DE REPENTE CALIFÓRNIA

Lulu Santos e Nelson Motta

4) E(#5) Garota eu vou pra Cali-	A fórmia belos	/ viver a vida sobre as as ondas lambem minhas
D#0 ondas pernas	/. vou ser artista de ci- o sol abraça o meu	Dm7 nema corpo
F E o meu destino é ser s- meu coração canta fe-	D tar liz	1ª vez E(#5) o vento beija os meus ca-
2ª vez		
A eu dou a volta pulo o	D muro mergulho no es-	F curo salto de
A banda	/. na Califórnia é dife-	B rente irmão é
B7 4 B7 muito mais do que um	E sonho	E(#5) e a vida passa lenta-

mente • A gente vai tão de repente • Tão de repente que não sente • Saudades do que já passou •• Fu dou a volta pulo o muro • Mergulho no escuro • Salto de banda • Na minha vida ninguém manda não • É muito mais do que um sonho •• Garota eu vou pra Califórnia viver a vida sobre as ondas • Vou ser artista de cinema • O meu destino é ser star

$\frac{2}{4}$ C7M	G/B	Am7	C7/G
Rua Nascimento e	Silva cento e	sete você ensi-	nando pra Eli-
Nossa famosa ga-	rota nem sa-	bia a que ponto a ci-	dade turva-

D/F#	Fm6	Gm7	Gm6
zete as canções de "Can-	ção do amor de	mais"	—
ria esse Rio de a-	mor que se per-	deu	—

1ª vez

D/F#	F7M	Em7	Am7
lembra que tempo fe-	liz ah' que sau-	dade Ipanema era	sô feli-

D $\frac{7}{4}$ (9)	D7(9)	Fm6/Ab	G7(#5)
dade era como se o a-	mor vivesse em	paz	—

2ª vez

F#m7(b5)	F7M(9)	Em7	A7( $\frac{b9}{13}$ )
mesmo a tristeza da	gente era mais	bela e além disso se	via da ja-

D7(9)	G $\frac{7}{4}$ (9) G7(9)	Gm6	—
nela um cantinho de	céu e o Reden-	tor	—

F#m7(b5)	F7M(9)	Em7	A7( $\frac{b9}{13}$ )
é meu amigo só	resta uma cer-	teza é preciso aca-	bar com essa tris-

D7/A	Ab6	C $\frac{6}{9}$	
teza é preciso inven-	tar de novo o a-	mor	



# SÓ EM TEUS BRAÇOS

Tom Jobim

2) 2) F7M Sim cer	F#º — —	pro- e	Gm7 messas fiz prometi	/	fiz pro- apa-
----------------------------	---------------	-----------	------------------------------	---	------------------

Am7 jetos pensei tanta gar da minha vida este	A7(b13) coisa e sonho e a-	Bb7M vem o cora- gora o cora-	Bbm6 ção e diz que ção me diz que
---	----------------------------------	-------------------------------------	---

1ª vez			
Am7 só em teus braços a- só em teus braços a-	Abº mor eu posso mor eu ia	Gm7 ser feliz	C7(9) — eu —

Am7 tenho esse amor para	D7(b9) dar o que é que eu	Gm7 vou fazer	C7(9) eu tenter esque-
-----------------------------	------------------------------	------------------	---------------------------

2ª Vez			
Am7 ser feliz	D7(b9) —	que	G7(13) G7(b13) só em teus braços
			Gm7 C7(b9) amor eu posso

F7M ser feliz	/.	
------------------	----	--

# SÓ LOUCO

Dorival Caymmi

2) 4) Gb7(#11)	Só	: F7M(9) C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9)	F7M(9) C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9)	Am7
—	—	louco	amou como eu a-	mei
Ab <sup>0</sup> (b13)	só	Gm7 D7(b9)	Gm Gm/F	Em7(b5)
—	—	louco	quis o bem que eu	quis
A7(b5)		Dm( <sup>7</sup> M) <sub>9</sub>	Dm7(9)	Gm7 D7(b9)
		ó insensato cora-	ção	porque me fizeste so-
Gm7 D7(b9)		Gm7 C/Bb	Am7 Bb7M	Am7(b5) D7(b9)
frer	—	porque de amor para enten-	der	é preciso a-
G7(13) G7(b13)	por-	Gm7 C7(9)	: F7M(9)	C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9)
mar	—	que	louco	—
		só		só
F7M(9)		C <sup>7</sup> <sub>4</sub> (9)	:	
louco		—	só	

# LIGIA

Tom Jobim

Eu	<b>Dm7</b> : <u>n</u> unca sonhei com vo- <u>n</u> unca quis tê-la ao meu <u>n</u> unca sonhei com vo-	<b>G7(13)</b> <u>cê</u> nunca fui ao ci- <u>lado</u> num fim de se- <u>cê</u> nunca fui ao ci-
----	---	---

<b>Em7</b> <u>n</u> ema não gosto de <u>mana</u> um <u>chopp</u> ge- <u>n</u> ema não gosto de	<b>Eb°</b> <u>s</u> amba não vou a Ipa- <u>lado</u> em Copaca- <u>s</u> amba não vou a Ipa-	<b>Dm7(11)</b> <u>n</u> ema não gosto de <u>bana</u> andar pela <u>n</u> ema não gosto de
---	--	--

<b>Ab°(b13)</b> <u>chuva</u> nem gosto de <u>praia</u> até o Le- <u>chuva</u> nem gosto de	<b>Bm7</b> <b>Bb7(#11)</b> <u>sol</u> — <u>blon</u> — <u>sol</u> —	e <u>quando</u> eu lhe telefo- e <u>quando</u> eu me apaixo- e <u>quando</u> você me envol-
---	---	---

<b>F#°</b> <u>nei</u> desliguei foi en- <u>nei</u> não passou de ilu- <u>ver</u> nos seus braços se-	<b>C7M</b> <u>g</u> ano o seu nome eu não <u>são</u> o seu nome eu ras- <u>renos</u> eu vou me ren-	<b>Am7</b> <b>Am/G</b> <u>sei</u> esqueci no pi- <u>guei</u> _ fiz um samba can- <u>der</u> _ mas seus olhos mo-
---	--	---

<b>F#m7(b5)</b> <u>ano</u> as bobagens de a- <u>ção</u> das mentiras de a- <u>renos</u> me metem mais	<b>B7(b13)</b> <u>mor</u> que eu iria di- <u>mor</u> que aprendi com vo- <u>medo</u> que um raio de	<b>E7M</b> <b>A7</b> <u>zer</u> <u>não</u> <u>cê</u> é <u>sol</u> —
--	--	--

— 1ª Vez —                      — 2ª Vez —

<b>Dm7</b> <u>L</u> ígia <u>L</u> ígia	<b>Db7(13)</b> <u>L</u> ígia —	: eu eu : <b>Db7(13)</b> <u>L</u> ígia                      eu
--	--------------------------------------	--

— 3ª Vez —

<b>Db7(13)</b> <u>L</u> ígia	:
---------------------------------	---

# PRECISO APRENDER A SER SÓ

Marcos e Paulo Sérgio Valle

4) 4) A7M Ah!, se eu te pu-	D#m7(9) G#7(13) desse fazer enten-	A7M der sem teu a-	Em7(9) A7(13) mor eu não posso vi-
-----------------------------------	---------------------------------------	-----------------------	---------------------------------------

D7M ver que sem nós	F#m7(9) B7(13) dois o que resta sou	Bm7 eu	E7(#9) eu assim tão
------------------------	--	-----------	------------------------

A7M só e eu pre-	D#m7(9) G#7(13) ciso aprender a ser	A7M só poder dor	Em7(9) A7(13) mir sem sentir teu a-
---------------------	--	---------------------	--

D7M mor e ver que	F#m7(9) B7(13) foi só um sonho e pas-	Bm7 sou	E7(#9) Ah!, o a-
----------------------	--	------------	---------------------

Am7 mor quando é de-	E7(#9) mais ao findar leva a	A7M paz me entre-	Em7(9) A7(13) guei sem pen-
-------------------------	---------------------------------	----------------------	--------------------------------

D7M sar que a sau-	C#m7 Cº dade existe e se	Bm7 E7(b9) vem é tão triste	A7M vê meus olhos
-----------------------	-----------------------------	--------------------------------	----------------------

D#m7(9) G#7(13) choram a falta dos	A7M teus estes teus	Em7 A7(13) olhos que foram tão	D7M meus por Deus en-
---------------------------------------	------------------------	-----------------------------------	--------------------------

D#m7(b5) Dm6 tenda que assim eu não	C#m7 Cº vivo eu morro pen-	Bm7 E7(b9) sando no nosso a-	A7M mor
--	-------------------------------	---------------------------------	------------

# SAMBA DO AVIÃO

Tom Jobim

<sup>2)</sup> <sup>4)</sup> G7M/B Minha	Bb <sup>o</sup> alma	Am7 can-	D7(b9) ta
Dm7(9) vejo o	G7(#5) Rio de Ja-	C7M nei-	Cm6 io es-
Bm7 tou mor-	Bb <sup>o</sup> rendo de sau-	Bm7(b5) da-	E7(b9) de
A7(13) Rio tem mar prai-	/. as sem fim	D7(13) Rio você foi fei-	/. to prá mim
G7M Cristo	Bb <sup>o</sup> Reden-	Am7 tor	D7(b9) braços a-
Dm7(9) bertos	G7(#5) sobre a Guana-	C7M ba-	F7(9) ra
C7M este samba é	Cm6 só porque	G/B Rio eu gosto	Bb <sup>o</sup> de você
Am7 a morena	Cm6 vai sambar	Bm7 E7(b9) corro depressa à	Am7 D7(9) te encontrar

<b>Bm7</b> Rio de sol de	<b>E7(b9)</b> céu e de mar	<b>A7(13)</b> dentro de mais um mi-	<b>mi</b> nuto estaremos no
-----------------------------	-------------------------------	---	--------------------------------

<b>7</b> Galeão no	<b>7</b> Ga.eão	<b>Em6</b> Rio de Janeiro Rio	<b>7</b> de Janeiro
-----------------------	--------------------	----------------------------------	------------------------

<b>Eb°(b13)</b> Rio de Janeiro Rio	<b>7</b> de Janeiro	<b>G7M</b> Cristo	<b>Bb°</b> Reden-
---------------------------------------	------------------------	----------------------	----------------------

<b>Am7</b> tor	<b>D7(b9)</b> braços a-	<b>Dm7(9)</b> bertos	<b>G7(#5)</b> sobre a Guana-
-------------------	----------------------------	-------------------------	---------------------------------

<b>C7M</b> ba	<b>F7(9)</b> ra	<b>C7M</b> este samba é	<b>Cm6</b> só por que
------------------	--------------------	----------------------------	--------------------------

<b>Bm7</b> Rio eu gosto	<b>Bb°</b> de você	<b>Am7</b> a morena	<b>Cm7 F7(9)</b> vai sambar
----------------------------	-----------------------	------------------------	--------------------------------

<b>Bm7 E7(b9)</b> seu corpo todo	<b>Am7 D7(b9)</b> balançar	<b>Bm7</b> aperte o cinto va-	<b>E7(b9)</b> mos chegar
-------------------------------------	-------------------------------	----------------------------------	-----------------------------

<b>Am7</b> água brilhando olha al	<b>7</b> pista chegando e	<b>A#°</b> vamos nós e	<b>7</b> vamos nós
--------------------------------------	------------------------------	---------------------------	-----------------------

<b>D4°(9)</b> a-	<b>D7(b9)</b> ter-	<b>G6</b> rar	
---------------------	-----------------------	------------------	--

# PRESENTIMENTO

Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho

$\left  \begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} \right $ Am7 A1	E7(b9) ardido	Am7 peito	/.
G7 quem irá enten-	/. der o teu se-	C <sup>6</sup> <sub>9</sub> greto	/.
Dm7 Dm/C quem irá pou-	Bm7(b5) E7(b9) sar em teu des-	Am t.no	/.
F7 e depois mor-	/. rer o	E7 teu amor	/.
Am7 A1	Ab <sup>o</sup> mas quem vi-	Gm6 rá	C7(9)
G7 me per-	/. gunto a toda	C <sup>6</sup> <sub>9</sub> hora	/.
E7(b9) e a res-	/. posta é o si-	Am7 lêncio	Dm7
E7(b9) que atra-	/. vessa a madru-	Am7 gada	Bm7 E7(9)
A6 vem	/. meu novo a-	C#m7 mor	Cm7
Bm7 vou dei-	E7(9) xar a porta a-	A7M berta	Em7 A7
D7M já es-	Dm6 cuto os teus	Am7 passos	/.
procu-	/. rando meu a-	E7(9) brigo	/.
C6 vem	/. que o sol rai-	Em7 ou	A7

Dm7 _ os jar-	G7 dins estão flo-	C6 ndos	A7 _
Dm7 _ tudo	E7(b9) faz <u>pressenti-</u>	Am7 <u>mento</u> que este é o	E7(b9) <u>tempo</u> ansi-
Am7 <u>ado</u> de se	E7(b9) <u>ter</u> felici-	Am7 <u>dade</u>	./.

## TRISTE

Tom Jobim

2) 4) F7M _	Bb7(9) _	F7M _ Triste é vi-	F6 <u>ver</u> na soli-
Db7M(9) <u>dão</u>	C7(#9) _	F7M _ na dor cru-	F6 <u>el</u> de uma pai-
Am7 <u>xão</u>	D7(b9) _	Gm7 _ triste é sa-	A7(#9) <u>ber</u> que ninguém
Dm7 <u>pode</u> viver de ilu-	E7(#9) <u>são</u>	que A6 <u>nunca</u> vai ser	E7(9) <u>nunca</u> vai dar
A7M D7(9) <u>um</u> sonhador	Gm7 C7(9) <u>tem</u> que acordar	F7M _ tua be-	F6 <u>leza</u> é um avi-
Db7M(9) <u>ão</u>	C7(#9) _	F7M <u>demais</u> pra um	F6 <u>pobre</u> cora-
Cm7(9) <u>ção</u>	F7(13) _	Bb7M <u>que</u> para pra te	Bbm6 <u>ver</u> passar
Am7 <u>só</u> pra me maltra-	Ab <sup>0</sup> <u>tar</u>	Gm7 <u>triste</u> é vi-	C7(9) <u>ver</u> na soli-
Ab7(13) <u>dão</u>	Db7M(9) _	C7(#9) _	./.



# OLÉ OLÁ

Chico Buarque de Holanda

<sup>4</sup>  
4) Bb7(13)  
— Não chore ainda  
— Não chore ainda  
— Não chore ainda

Cm7  
não que eu tenho um vio-  
não que eu tenho uma ra-  
não que eu tenho a impres-

Ab7(13) Gm7  
lão e nós vamos can-  
zão pra você não cho-  
são que o samba vem a-

Cm7  
tar  
rar  
1

Bb7(13)  
felicidade a-  
amiga me per-  
é um samba tão i-

Cm7  
qui pode passar e ou-  
doa se eu insisto a-  
menso que eu as vezes

Ab7(13) Gm7  
vir e se ela for de  
toa mas a vida é  
penso que o própno

Cm7 Cm/Bb  
samba há de querer fi-  
boa para quem can-  
tempo vai parar pra ou-

Ab7(13)  
car  
tar  
vir

G7(b13)  
ah!  
ah!  
ih!

Cm7  
ah!  
ah!  
ih!

<sup>2</sup>  
4) Ab7(13)  
— seu padre toca o  
— meu pinho toca  
— luar espera um

D<sup>6</sup><sub>9</sub>  
sino que é pra  
forte que é pra  
pouco que é pra

A7(13)  
todo mundo sa-  
todo mundo acor-  
meu samba poder che-

D<sup>6</sup><sub>9</sub>  
ber que a noite é cri-  
dar não fale da  
gar eu sei que o vio-

Bb7(13)  
ana que o samba é me-  
vida nem fale da  
lão está fraco está

Eb<sup>6</sup><sub>9</sub>  
nino que a dor é tão  
morte tem dó da me-  
rouco mas a minha

B7(13)  
velha que pode mor-  
nina não deixa cho-  
voz não cansou de cha-

**E<sub>b</sub><sup>6</sup><sub>9</sub>**  
rer olê o-  
rar olê o-  
mar olê o-

**Bb7(13)**  
 lê olê o-  
lê olê o-  
lê olê o-

**E<sub>b</sub><sup>6</sup><sub>9</sub>**  
lá' tem samba de  
lá' tem samba de  
lá' tem samba de

**Dm7(b5)**  
sobra quem sabe sam-  
sobra quem sabe sam-  
sobra ninguém quer sam-

**G7(b13)**  
 bar que entre na  
bar que entre na  
bar não há mais quem

**Ab7(13)**  
roda que mostre o gin-  
roda que mostre o gin-  
cante e nem há mais lu-

1ª vez

**Db<sup>6</sup><sub>9</sub>**  
gado mas muito cui-

**G7(b13)**  
dado não vale cho-

**Cm7**  
rar

2ª vez

**Db<sup>6</sup><sub>9</sub>**  
gado mas muito cui-

**G7(b13)**  
dado não vale cho-

**Cm7**  
rar

3ª vez

**Db<sup>6</sup><sub>9</sub>**  
gar o sol chegou

**Bb7(13)**  
antes do samba che-

**E<sub>b</sub><sup>6</sup><sub>9</sub>**  
gar quem passa nem

**Ab7(13)**  
liga já vai traba-

**Db<sup>6</sup><sub>9</sub>**  
lhar e você minha a-

**G7(b13)**  
miga já pode cho-

**Cm7(<sup>9</sup><sub>11</sub>)**  
rar

# PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

Ary Barroso

$\left  \begin{array}{c} 2 \\ 4 \end{array} \right $ D7M/F#	F <sup>o</sup> (b13)	Em7	B7(b9)
E7(13) E7(b13)	Em7 A7(9)	: D7M Tá fazendo um	
Em7 meio amor	%. que o	A7 nosso lar	A7(#5) des
D <sub>9</sub> <sup>6</sup> moronou	A7(#5)	Am7 meu sabi-	D7(b9) á
G7M meu vio-	%. lão	Gm6 e uma cru-	%. el desilu-
D7M/F# são foi tudo o	%. que fi-	F <sup>o</sup> (b13) cou	%. fi-
Em7 cou	B7(b13)	Em7 pra machu-	A7 car meu cora-
1ª vez		2ª	
D <sub>9</sub> <sup>6</sup> cão	A7(#5)	:	D <sub>9</sub> <sup>6</sup> cão
Em7 quem sabe não	A7 foi bem me-	D7M lhor assim	Bm7(9)
Em7 melhor pra vo-	A7 cê e me-	F#7 lhor pra mim	F#7(b13)
B7(b9) a vida é uma es-	%. cola que a	E7(9) gente precisa apren-	E7(13) der
E7 a ci-	%. ência de vi-	Em7 ver pra não so-	A7(9) frer

# MASCARADA

Elton Medeiros e Zé Ketí

2) 4) F7M Vejo agora te <i>í</i> enfim	F#º este teu f <i>í</i> ndou-se o	Gm7 l <i>í</i> ndo olhar c <i>í</i> rnaval	G#º olhar que e só nos
Am7 eu sonhei c <i>í</i> rnavais	A7(b13) sonhe. conquis- encontrava-te	Bb7M t <i>í</i> r e que um s <i>í</i> m encon-	Bbm6 d <i>í</i> a afinal conquis- t <i>í</i> rar esse seu lindo o-
Cm7 l <i>í</i> har porque	F7(9) um poeta era	Bb7M eu cujas	Bb6 r <i>í</i> mas eram com-
Bbm7 postas	Eb7(9) na esperança de	F7M que t <i>í</i> -	Gm7 C7(9) rastes e <i>í</i> sta
F7M máscara	F#º que sempre	Gm7 me fez mal	G#º mal que fin-
: Gm7 d <i>í</i> ou só de	C7(9) pois do carna-	F7M val	F#º mal que fin-

Fade out

# AZUL DA COR DO MAR

Tim Maia

$\left  \begin{array}{l} 2 \\ 2 \end{array} \right\}$ A7M <u>Ah!</u> , <u>que</u>	Bm7 se o mundo inteiro me pu- na vida a gente tem que	C#m7 desse ouvir aprender	/. tenho muito que uns nascem
---	---	---------------------------------	-------------------------------------

Bm7 <u>pra</u> contar <u>pra</u> sofrer	E <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) dizer que apren- enquanto o outro	<div style="border-top: 1px solid black; padding-top: 2px;">1ª vez</div> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> A  <u>d1</u>  <u>—</u> </td> <td style="vertical-align: top;"> E<sub>4</sub><sup>7</sup>(9)  <u>—</u> </td> </tr> </table>		A <u>d1</u> <u>—</u>	E <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) <u>—</u>
A <u>d1</u> <u>—</u>	E <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) <u>—</u>				

<div style="border-top: 1px solid black; padding-top: 2px;">2ª vez</div> <table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> A  <u>ri</u> </td> <td style="vertical-align: top;"> /.  <u>—</u> </td> </tr> </table>		A <u>ri</u>	/. <u>—</u>	Bm7 tiruririrororo	/. riro uh!, uh!,
A <u>ri</u>	/. <u>—</u>				

C#m7 tiruririrororo etc.	/. <u>—</u>	Bm7 <u>—</u>	D <u>—</u>
-----------------------------	----------------	-----------------	---------------

E <sub>4</sub> <sup>7</sup> (9) <u>—</u>	
---	--

Mas • Quem sabe sempre tem que procurar • Pelo menos vir e achar • Razão para viver  
• Ver • Na vida algum motivo pra sonhar • Ter um sonho todo azul • Azul da cor do mar.

# ESCOLA CORAÇÃO

Almir Chediak - Moraes Moreira - Fred Góes

This musical score is written for guitar in standard notation. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score consists of ten staves of music. Chord symbols are placed above the staves: D6, E7(9), Bb7, A7, D6, D6, Voz, D6, E7(9), A7, D6, and Am6. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, quarter notes, half notes, and rests, often grouped with beams and slurs. There are two repeat signs: one at the end of the third staff and another at the end of the fourth staff. Above the first repeat sign is the label '1ª vez' (first time), and above the second is '2ª vez' (second time). The word 'Voz' (voice) is written above the fifth staff, indicating a vocal melody line. The score concludes with a final chord of Am6.

G7M Gm6 F7M

1ª vez

E7 A7

2ª vez

A7 Dm7

Em7(b5)

A7 Dm7 A7

Dm7 Em7(b5)

A7 Dm7 Dm/C

Bb7 A7 D6

E7(9)

Bb7 A7 D6

Fade out

# ESCOLA CORAÇÃO

Almir Chediak - Moraes Moreira - Fred Goss

2/4 D6 _ Zunzai	/. ê zunzai	/. ê zunzai	/. ê zunza.
--------------------	----------------	----------------	----------------

E7(9) a	/. _	Bb7 za zunzai	A7 c zunzai
------------	---------	------------------	----------------

1ª vez		2ª vez	
D6 a zunzai	/. e zunzai	D6 a	/. cora-

/. ção	/. tambor da	E7(9) vida	/. _
-----------	-----------------	---------------	---------

/. pra que a	/. vida se re-	/. vele bate	A7 bate na ba-
-----------------	-------------------	-----------------	-------------------

/. tida é tudo u-	/. ma questão de	D6 pele	/. _
----------------------	---------------------	------------	---------

/. se o car-	Am6 naval é a	festa mola	/. mestra é a percus-
-----------------	------------------	------------	--------------------------

G7M são	Gm6 eu sou o pan-	F7M deiro que bate mais	E7(9) forte no seu cora-
------------	----------------------	----------------------------	-----------------------------



1ª vez

2ª vez

A7  
cão

1/2

cora-

A7  
cão

1/2

Dm7

tum tum tum tum

1/2

tum

re-

Em7(b5)

tumba

1/2

bamba na roda de

A7

samba

1/2

rola uma bola no

Dm7

som

A7

Dm7

tam tam tambo-

1/2

rim

re-

Em7(b5)

pica

1/2

manda chamar Dona

A7

Zica

1/2

descer o mestre Car-

Dm

tola

Dm/C

funda-

Bb7

dor da pri-

A7

meira es-

D6

cola lelê

1/2

lê a b

D6

c lá lá

1/2

lá b a

E7(9)

bá

1/2

Bb7

samba em pri-

A7

meiro lu-

D6

gar lê lê

1/2

lê a b

:

Fade out

D) Respostas das músicas a serem analisadas no item C:

# PAÍS TROPICAL

Jorge Ben

• Tom de Sol maior • Dominante primário • Acorde invertido  $I/3^a$  • Acorde invertido.

## SOL MAIOR

$I \quad I/3^a \quad IV \quad V7 \quad I \quad I/3^a \quad IV \quad V7 \quad I \quad I/3^a \quad IV \quad V7 \quad I \quad I/3^a$   
 $\parallel \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad | \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad | \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad | \quad G \quad G/B \quad |$   
 $IV \quad V7 \quad I \quad I/3^a \quad I \quad V7 \quad I \quad I/3^a \quad IV \quad V7 \quad I \quad I/3^a \quad IV \quad V7$   
 $| \quad C \quad D7 \quad | \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad | \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad | \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad |$   
 $I \quad I/3^a \quad IV (V7) \quad IV \quad I \quad IV \quad I \quad IV \quad I \quad IV \quad V7$   
 $| \quad G \quad G/B \quad | \quad C \quad D7 \quad | \quad C \quad | \quad / \quad | \quad G \quad | \quad / \quad | \quad C \quad | \quad / \quad | \quad G \quad | \quad / \quad | \quad C \quad | \quad / \quad | \quad D7 \quad | \quad / \quad :||$

# AMAZONAS

João Donato e Lysias Enio

• Tom de Lá menor • II V7 primário e secundário • IV7.

## LÁ MENOR

$Im7 \quad IV7 \quad IIIm7 \quad V7 \quad Im7 \quad IV7 \quad IIIm7 \quad V7 \quad Im7 \quad IV7$   
 $\parallel \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Bm7 \quad E7(9) \quad \parallel \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Bm7 \quad E7(9) \quad | \quad Am7 \quad D7(9) \quad |$   
 $V7/bVI \quad bVI7M \quad bVI6 \quad IIIm7(b5) \quad V7 \quad Im7 \quad IV7 \quad IIIm7 \quad V7$   
 $| \quad Gm7 \quad C7(9) \quad | \quad F7M \quad F6 \quad | \quad Bm7(b5) \quad E7(b9) \quad | \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Bm7 \quad E7(9) \quad |$   
 $Im7 \quad IV7 \quad IIIm7 \quad V7 \quad Im7 \quad IV7 \quad V7/bVI \quad bVI7M \quad bVI6$   
 $\parallel \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Bm7 \quad E7(9) \quad | \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Gm7 \quad C7(9) \quad | \quad F7M \quad F6 \quad |$   
 $IIIm7(b5) \quad V7 \quad Im7 \quad V7/IV \quad IVm7$   
 $| \quad Bm7(b5) \quad E7(b9) \quad | \quad Am7 \quad | \quad / \quad | \quad Em7(b5) \quad | \quad A7 \quad | \quad Dm7 \quad | \quad / \quad | \quad F\#m7(b5) \quad |$   
 $V7/V \quad V7 \quad 1^a \text{ vez} \quad 2^a \text{ vez} \quad Im7 \quad IV7 \quad IIIm7 \quad V7$   
 $| \quad B7(b9) \quad | \quad E_4^7 \quad | \quad E7 \quad :|| \quad E_4^7 \quad | \quad E7 \quad | \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Bm7 \quad E7(9) \quad |$   
 $Im7 \quad IV7 \quad V7/bVI \quad bVI7M \quad bVI6 \quad IIIm7(b5) \quad V7 \quad Im7 \quad IV7$   
 $| \quad Am7 \quad D7(9) \quad | \quad Gm7 \quad C7(9) \quad | \quad F7M \quad F6 \quad | \quad Bm7(b5) \quad E7(b9) \quad | \quad Am7 \quad D7(9) \quad |$   
 $IIIm7 \quad V7 \quad Im7 \quad IV7$   
 $\parallel \quad Bm7 \quad E7(9) \quad | \quad Am7 \quad D7(9) \quad :||$

## TESTAMENTO

Toquinho e Vinícius de Moraes

• Tom de Ré maior • II V7 primário • Dominante secundário • Resolução dominante com acorde interpolado • [F#m7(b5) = IIm7(b5)] disfarçado em Am6/C • Clichê harmônico I VIm7 IIm7 V7 I. • Acorde invertido.

### RÉ MAIOR

|| 2) | 4) |  $\overset{I_9^6}{D_9^6}$  | ./. |  $\overset{V7/V}{E7(9)}$  | ./. |  $\overset{IIm7}{Em7(9)}$  |  $\overset{V7}{A7(13)}$  |  $\overset{I_9^6}{D_9^6}$  |  $\overset{VIm7}{Bm7}$  |  $\overset{IIm7}{Em7}$  |  $\overset{V7}{A7}$  |

$\overset{I_9^6}{D_9^6}$  | ./. |  $\overset{V7/V}{E7(9)}$  | ./. |  $\overset{IIm7}{Em7(9)}$  |  $\overset{V7}{A7(13)}$  |  $\overset{I_9^6}{D_9^6}$  | ./. |  $\overset{(V7)}{A7}$  |  $\overset{(V7/7a)}{A/G}$  |

|  $\overset{[F\#m7(b5)=IIm7(b5)]}{Am6/C}$  |  $\overset{V7/II}{B7}$  |  $\overset{IIm7}{Em7}$  |  $\overset{V7}{A7}$  |  $\overset{I_9^6}{D_9^6}$  :||

## LUA DE SÃO JORGE

Caetano Veloso

• Tom de Lá maior • Dominante primário, secundário e estendido • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6.

### LÁ MAIOR

|| 1 |  $\overset{V7/V}{F\#7(b13)}$  |  $\overset{V7}{B7(9)}$  | ./. |  $\overset{V7}{E7(9)}$  | ./. |  $\overset{1^a \text{ vez}}{A}$  |  $\overset{V7}{E7(9)}$  :||  $\overset{2^a \text{ vez}}{VIm7}$  |  $\overset{VIm7}{F\#m7}$  |

|  $\overset{IIIIm7}{C\#m7}$  |  $\overset{IV7M}{D7M}$  |  $\overset{AEM}{IVm6}{Dm6}$  |  $\overset{IIIIm7}{C\#m7}$  |  $\overset{V7/V}{F\#7(b13)}$  |  $\overset{V7}{B7(9)}$  |  $\overset{V7}{E7(9)}$  |  $\overset{I}{A}$  | ./. ||

# CHUVA SUOR E CERVEJA

Caetano Veloso

- Tom de Dó Maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII*<sup>o</sup> • Diminuto ascendente *#IV*<sup>o</sup> • Resolução deceptiva • [C7(9)/G = V7/IV] disfarçado em Gm6

**DÓ MAIOR**

|| I<sub>9</sub><sup>6</sup> C<sub>9</sub><sup>6</sup> | . | / | *bIII*<sup>o</sup> Eb<sup>o</sup> | II<sup>m</sup>7 Dm7 | . | / | . | (V7) G7(9) |

| . | II<sup>m</sup>7 Dm7 | V7 G7(9) | I<sub>9</sub><sup>6</sup> C<sub>9</sub><sup>6</sup> | . | . | . | . |

| Gm7 | V7/IV C7(9) | IV7M F7M | *#IV*<sup>o</sup> F<sup>#o</sup> | I/5<sup>2</sup> C/G | VI<sup>m</sup>7 Am7 | II<sup>m</sup>7 Dm7 |

V7 → [C7(9)/G = V7/IV] | G7 | Gm6 C7(9) | . | IV7M F7M | *#IV*<sup>o</sup> F<sup>#o</sup> | I/5<sup>2</sup> C/G | VI<sup>m</sup>7 Am7 |

II<sup>m</sup>7 Dm7 | V7 G7 | 1<sup>a</sup> Vez I<sub>9</sub><sup>6</sup> C<sub>9</sub><sup>6</sup> | 2<sup>a</sup> Vez I<sub>9</sub><sup>6</sup> C<sub>9</sub><sup>6</sup> | *bIII*<sup>o</sup> Eb<sup>o</sup> | II<sup>m</sup>7 Dm7 | V7 G7 | I<sub>9</sub><sup>6</sup> C<sub>9</sub><sup>6</sup> |

*bIII*<sup>o</sup> Eb<sup>o</sup> | II<sup>m</sup>7 Dm7 | V7 G7 | I<sub>9</sub><sup>6</sup> C<sub>9</sub><sup>6</sup> | . ||

# FESTA DO INTERIOR

Moraes Moreira e Abel Silva

- Tom de Lá maior • II V7 primário • Dominante secundário • Acorde de aproximação cromática *apr. cr.* • Acorde de empréstimo modal AEM IV<sup>m</sup>6 • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII*<sup>o</sup>

**LÁ MAIOR**

|| I<sub>6</sub> A6 | . | . | . | II<sup>m</sup>7 *apr. cr.* C<sup>#m</sup>7 Cm7 | II<sup>m</sup>7 Bm7 | (V7) E7(9) |

| . | II<sup>m</sup>7 Bm7 | V7 E7(9) | I<sub>6</sub> A6 | . | . | . | . | V7/IV A7(9) |

IV7M A7(9) | D7M | . | AEM IV<sup>m</sup>6 Dm6 | . | III<sup>m</sup>7 C<sup>#m</sup>7 | *bIII*<sup>o</sup> C<sup>o</sup> | II<sup>m</sup> Bm7 | V7 E7(9) |

V7/IV A7(13) | A7(b13) | IV7M D7M | AEM IV<sup>m</sup>6 Dm6 | II<sup>m</sup>7 C<sup>#m</sup>7 | *bIII*<sup>o</sup> C<sup>o</sup> | II<sup>m</sup> Bm7 | V7 E7(9) |

1<sup>a</sup> vez I<sub>6</sub> A6 | 2<sup>a</sup> vez I<sub>6</sub> A6 | . || VII<sup>m</sup>7(b5) G<sup>#m</sup>7(b5) | V7/VI C<sup>#7</sup>(b9) | VI<sup>m</sup>7 F<sup>#m</sup>7 |

V7 V B7(9) | . | II<sup>m</sup>7 Bm7 | . | V7 E7(9) | . | 1<sup>a</sup> vez I<sub>6</sub> A6 | 2<sup>a</sup> vez I<sub>6</sub> A6 |

|| . | V7 E7(9) | . | I<sub>6</sub> A6 ||

Fade out

# GENTE

Caetano Veloso

- Tom de Dó maior • Dominante primário e secundário • II V7 secundário • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM Im bVI • Acorde invertido

## DÓ MAIOR

||: C<sup>1</sup> | ./. | Bm7(11) | <sup>V7/VI</sup>E7 | <sup>VIm7</sup>Am7 | ./. | Gm7 | <sup>(V7/IV)</sup>C7(9) | <sup>AEM bVI</sup>Ab | ./. |

| Im 5a | <sup>AEM bVI</sup>Cm/G | ./. | <sup>bVI</sup>Ab | ./. | <sup>V7</sup>G<sub>4</sub>7 | <sup>1ª vez</sup>G7 | <sup>2ª vez</sup>C | <sup>V7/IV</sup>C7 | <sup>IV</sup>F | <sup>AEM bVI</sup>Ab | <sup>I/5a</sup>C/G | <sup>AEM bVI</sup>Ab |

| C<sup>1</sup> | ./. ||

## DE REPENTE CALIFÓRNIA

Lulu Santos e Nelson Motta

- Tom de Lá maior • Dominante primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM IVm7 e bVI • Resolução deceptiva (V7) • Diminuto ascendente #IV<sup>o</sup>

## LÁ MAIOR

|| <sup>V(#5)</sup>E(#5) | <sup>I</sup>A | ./. | <sup>#IV<sup>o</sup></sup>D#<sup>o</sup> | ./. | <sup>AEM IVm7</sup>Dm7 | <sup>AEM bVI (V)</sup>F E | <sup>IV</sup>D | <sup>1ª vez</sup><sup>V(#5)</sup>E(#5) | <sup>2ª vez</sup><sup>I</sup>A | <sup>IV</sup>D |

| <sup>AEM bVI</sup>F | <sup>I</sup>A | ./. | <sup>V/V</sup>B | <sup>B<sub>4</sub>7</sup>B<sub>4</sub>7 | <sup>V</sup>E | <sup>V(#5)</sup>E(#5) ||

# CARTA AO TOM 74

Toquinho e Vinícius de Moraes

- Tom de Dó maior • Dominante secundário e estendido • Resolução deceptiva • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  • Acorde de subdominante alterado  $\#IVm7(b5)$  •  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $Gm6$  • Acorde invertido.

## DÓ MAIOR

$\xrightarrow{I7M}$   $(V/3a)$   $VIIm7$   $(V7/5a/IV)$   $(V/V)$  AEM  $IVm6$   $[C7(9)/G=V7/IV]$   $(V/3a/V)$  1ª vez  
 $||: C7M | G/B | Am7 | C7/G | D/F\# | Fm6 | Gm7 | Gm6 | D/F\# |$

$\xrightarrow{IV7M}$   $IIIIm7$   $VIIm7$   $V7/V$  AEM  $IVm6/3a$   $V7$  2ª vez  
 $| F7M | Em7 | Am7 | D_4^7(9) | D7(9) | Fm6, Ab | G7(\#5) | \#IVm7(b5) |$

$IV7M$   $IIIIm7$   $V7/V$   $V7$   $[C7(9)/G=V7]$   $\#IVm7(b5)$   
 $| F7M(9) | Em7 | A7(b_9)_{13} | D7(9) | G_4^7(9) | G7(9) | Gm6 | / | F\#m7(b5) |$

$\xrightarrow{IV7M}$   $IIIIm7$   $(V7/5a/V)$  AEM  $bVI6$   $I_9^6$   
 $| F7M(9) | Em7 | A7(b_9)_{13} | D7/A | Ab6 | C_9^6 ||$

# SÓ EM TEUS BRAÇOS

Tom Jobim

- Tom de Fá maior • II  $V7$  primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente e descendente para o II grau  $\#I^o$  e  $bIII^o$  • Acorde de empréstimo modal AEM  $IVm6$  • Resolução deceptiva  $(V7/IV)$  • Clichê harmônico  $G7(13)$   $G7(b13)$   $Gm7$   $C7(b9)$ .

## FÁ MAIOR

$\xrightarrow{I7M}$   $\#I^o$   $IIIm7$   $IIIIm7$   $(V7/VI)$   $IV7M$  AEM  $IVm6$   
 $||: F7M | F\#^o | Gm7 | / | Am7 | A7(b13) | Bb7M | Bbm6 | / |$

$IIIIm7$   $bIII^o$  1ª vez  
 $| Am7 | Ab^o | Gm7 | C7(9) | Am7 | D7(b9) | Gm7 | C7(9) ||$

$2ª vez$   
 $|| Am7 | D7(b9) | G7(13) | G7(b13) | Gm7 | C7(b9) | F7M | / ||$

# SÓ LOUCO

Dorival Caymmi

- Tom de Fá maior • II V7 primário secundário e estendido • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII*<sup>o</sup> • Resolução deceptiva • Dominante substituto *SubV7*

## FÁ MAIOR

$\text{SubV7} \rightarrow \text{I7M} \quad \text{V7} \rightarrow \text{I7M} \quad (\text{V7}) \quad \text{IIIm7} \quad \text{bIII}^o$   
 $\text{Gb7}(\#11) \parallel : \text{F7M(9)} \text{C}_4^7(9) \mid \text{F7M(9)} \text{C}_4^7(9) \mid \text{Am7} \mid \text{Ab}^o(\text{b13}) \mid$   
 $\text{IIIm7} \quad \text{V7/II} \quad \text{IIIm} \quad \text{IIIm}_7/7^a \quad \text{VIIIm7(b5)} \quad \text{V7/VI} \quad \text{VIIm} \quad \text{Dm}(\text{7}_9^{\text{M}})$   
 $\text{Gm7} \text{D7(b9)} \mid \text{Gm} \text{Gm/F} \mid \text{Em7(b5)} \mid \text{A7(b5)} \mid \text{Dm}(\text{7}_9^{\text{M}}) \mid$   
 $\text{IIIm7} \quad \text{V7/II} \quad \text{IIIm7} \quad \text{V7/II} \quad \text{IIIm7} \quad (\text{V7/7a})$   
 $\text{Dm7(9)} \mid \text{Gm7} \text{D7(b9)} \mid \text{Gm7} \text{D7(b9)} \mid \text{Gm7} \text{C/Bb} \mid$   
 $\text{IIIm7} \quad \text{IV7M} \quad \text{V7/V} \quad \text{IIIm7} \quad \text{V7}$   
 $\text{Am7} \text{Bb7M} \mid \text{Am7(b5)} \text{D7(b9)} \mid \text{G7(13)} \text{G7(b13)} \mid \text{Gm7} \text{C7(9)} : \parallel$   
 $\text{I7M} \quad \text{V7} \quad \text{I7M} \quad \text{V7}$   
 $\parallel : \text{F7M(9)} \mid \text{C}_4^7(9) \mid \text{F7M(9)} \mid \text{C}_4^7(9) : \parallel$

# LÍGIA

Tom Jobim

- Tom de Dó maior • Resolução Deceptiva (*V7*) e (*SubV7*) • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente • Diminuto de passagem descendente para o II grau *bIII*<sup>o</sup> • Diminuto ascendente *#IV*<sup>o</sup> • Acorde de subdominante alterado *#IVm7(b5)* • Acorde invertido.

## DÓ MAIOR

$\text{IIIm7} \quad (\text{V7}) \quad \text{IIIm7} \quad \text{bIII}^o \quad \text{IIIm7} \quad [\text{G7}(\text{b}_9^{13}) = \text{V7}]$   
 $\parallel : \text{Dm7} \mid \text{G7(13)} \mid \text{Em7} \mid \text{Eb}^o \mid \text{Dm7}(\text{9}_{11}) \mid \text{Ab}^o(\text{b13}) \mid$   
 $(\text{SubV7/VI}) \quad \text{IV7M} \quad \text{\#IV}^o \quad \text{I7M} \quad \text{VIIm7} \quad \text{VIIm}_7/7^a \quad \text{\#IVm7(b5)}$   
 $\text{Bm7} \text{Bb7}(\#11) \mid \text{F7M} \mid \text{F}\#^o \mid \text{C7M} \mid \text{Am7} \text{Am/G} \mid \text{F}\#m7(\text{b5}) \mid$

$\text{MI MAIOR} \quad \text{V7} \quad \text{DÓ MAIOR} \quad \text{V7} \quad \text{1ª vez} \quad \text{2ª vez} \quad \text{3ª vez}$   
 $\text{V7/III} \quad \text{I7M} \quad (\text{SubV7/III}) \quad \text{IIIm7} \quad (\text{SubV7}) \quad (\text{SubV7}) \quad (\text{SubV7})$   
 $\text{B7(b13)} \mid \text{E7M} \text{A7} \mid \text{Dm7} \mid \text{Db7(13)} \mid \text{Db7(13)} : \parallel \text{Db7(13)} \parallel$

# PRECISO APRENDER A SER SÓ

Marcos e Paulo Sérgio Valle

- Tom de Lá maior • II V7 primário e secundário • Acorde de empréstimo modal AEM
- Resolução deceptiva (V7/III) • Acorde de subdominante alterado #IVm7(b5) • Diminuto de passagem descendente para o II grau bIII<sup>o</sup>

## LÁ MAIOR

|| I7M A7M | D#m7(9) G#7(13) | I7M A7M | Em7(9) A7(13) | D7M |

| F#m7(9) B7(13) | Bm7 | E7(#9) | I7M A7M | D#m7(9) G#7(13) |

| I7M A7M | Em7(9) A7(13) | D7M | F#m7(9) B7(13) | Bm7 |

| E7(#9) | AEM Im7 Am7 | E7(#9) | I7M A7M | Em7(9) A7(13) | D7M |

| IIIm7 bIII<sup>o</sup> C#m7 C<sup>o</sup> | Bm7 E7(b9) | I7M A7M | D#m7(9) G#7(13) |

| I7M A7M | Em7(9) A7(13) | D7M | #IVm7(b5) IVm6 Dm6 | AEM IIIIm7 bIII<sup>o</sup> C#m7 C<sup>o</sup> |

| Bm7 E7(b9) | I7M A7M ||



# SAMBA DO AVIÃO

Tom Jobim

- Tom de Sol Maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau -III° • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 • Resolução deceptiva (V7) e (V7/II)
- Resolução V7 V com acorde interpolado IIm7 • [A7(9) - V7/V] disfarçado em Em6
- [D7(b9) V7] disfarçado em Eb°(b13) • Acorde de subdominante alterado #IVm7(b5)
- Resolução deceptiva de II V7 primário e secundário • Acorde invertido.

## SOL MAIOR

I7M/3<sup>a</sup> | bIII° | IIm7 V7 V7/IV IV7M IVm6  
 | G7M/B | Bb° | Am7 | D7(b9) | Dm7(9) | G7(#5) | C7M | Cm6 |

IIm7 bIII° V7/V V7  
 | Bm7 | Bb° | Bm7(b5) | E7(b9) | A7(13) | ./. | D7(13) | ./. |

I7M bIII° IIm7 V7 V7/IV IV7M AEM  
 | G7M | Bb° | Am7 | D7(b9) | Dm7(9) | G7(#5) | C7M | bVII7  
 | F7(9) |

IV7M AEM I/3<sup>a</sup> bIII° IIm7 AEM IIm7 V7/II  
 | C7M | Cm6 | G/B | Bb° | Am7 | Cm6 | Bm7 | E7(b9) |

IIm7 (V7) IIm7 V7/II V7/V  
 | Am7 | D7(9) | Bm7 | E7(b9) | A7(13) | ./. | ./. | ./. |

[A7(9)/E = V7/V] [D7(b9) = V7] I7M bIII° IIm7  
 | Em6 | ./. | Eb°(b13) | ./. | G7M | Bb° | Am7 |

V7 V7/IV IV7M AEM AEM  
 | D7(b9) | Dm7(9) | G7(#5) | C7M | F7(9) | C7M | Cm6 |

IIm7 bIII° IIm7 AEM IIm7 V7/II IIm7 (V7)  
 | Bm7 | Bb° | Am7 | Cm7 F7(9) | Bm7 E7(b9) | Am7 D7(b9) |

IIm7 V7/II IIm7 #II° V7 I6  
 | Bm7 | E7(b9) | Am7 | ./. | A#° | ./. | D7(9) | D7(b9) | G6 ||

# PRESENTIMENTO

Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho

- Tom de Lá menor • Dominante primário e secundário • Dominante substituto *Sub V7/V7*
- Diminuto ascendente *#IV<sup>o</sup>* • Modulação direta para o tom paralelo • Modulação direta
- terça menor ascendente • Dominantes consecutivos.

**LÁ MENOR**

Im7 V7 Im7 V7/bIII bIII<sup>6</sup> SubV7/VI SubV7/V

Am7 E7(b9) Am7 / G7 / C<sub>9</sub><sup>6</sup> Gb7(#11) F7

V7 Im7 V7 Im7 V7/bIII bIII<sup>6</sup> SubV7/VI

E7 Am7 E7(b9) Am7 / G7 / C<sub>9</sub><sup>6</sup> Gb7(#11)

**LÁ MAIOR**

(SubV7/V) Im7 I6 IIIIm7 IV7M IIIm7

F7 Am7 A6 C#m7 D7M C#m7

**LÁ MENOR**

V7/II IIIm7 V7 Im V7/V (V7)

F#7(b9) Bm7 E7(b9) Am7 B7 E7(9)

**DÓ MAIOR**

I6 IIIIm7 IV7M IIIIm7 V7/II IVm7 V7 Im7

C6 Em7 F7M Em7 A7 Dm7 E7(b9) Am7

(SubV7/V) Im7 V7 Im7

F7 Am7 E7(b9) Am7 //

## TRISTE

Tom Jobim

- Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau *bIII<sup>o</sup>* • Acorde de empréstimo modal AEM *bVI7M* • Resolução deceptiva (*V7*) • Modulação por acorde comum (dominante secundário) terça maior ascendente

**FÁ MAIOR**

I7M IV7 I7M I6 AFM bVI7M V7 I7M I6 IIIm7

F7M Bb7(9) F7M F6 Db7M(9) C7(#9) F7M F6 Am7

V7/II IIIm7 V7/VI VIm7 V7/III I6 V7 I7M IV7

D7(b9) Gm7 A7(#9) Dm7 E7(#9) A6 E7(9) A7M D7(9)

IIIm7 V7 I7M I6 AEM bVI7M V7 I7M I6

Gm7 C7(9) F7M F6 Db7M(9) C7(#9) F7M F6 Cm7(9)

V7/IV IV7M AEM IVm6 IIIIm7 bIII<sup>o</sup> IIIm7 (V7) (SubV7/II)

F7(13) Bb7M Bbm6 Am7 Ab<sup>o</sup> Gm7 C7(9) Ab7(13)

AFM bVI7M V7

Db7M(9) C7(#9) //

# OLÉ OLÁ

Chico Buarque de Holanda

• Tom de Dó menor • bVII7 como acorde inicial • Dominante primário e secundário • Resolução deceptiva • Dominante substituto secundário *SubV7/V* • Modulação direta um tom ascendente • Modulação direta meio tom ascendente a partir do segundo tom • Modulação direta meio tom ascendente a partir do terceiro tom • Modulação direta meio tom descendente a partir do quarto tom • Acorde invertido.

## DÓ MENOR

bVII7 Im7 SubV7/V Vm7 Im7 bVII7 Im7  
|| Bb7(13) | Cm7 | Ab7(13) Gm7 | Cm7 | Bb7(13) | Cm7 |

SubV7/V Vm7 Im7 Im/7# SubV7/V V7 Im7  
| Ab7(13) Gm7 | Cm7 Cm/Bb | Ab7(13) G7(b13) | Cm7 |

(SubV7/V) AEM bVII7M V7 I6 RE MAIOR MIb MAIOR MI MAIOR  
|| Ab7(13) Db9 | A7(13) | D9 | Bb7(13) | Eb9 | B7(13) | E9 |

MIb MAIOR DÓ MENOR IIIm7(b5) (V7) I a vez  
| Bb7(13) | Eb9 | Dm7(b5) | G7(b13) | Ab7(13) || Db9 | G7(b13) |

Im7 2ª vez AEM bII6 V7 Im7 3ª vez AEM bII6  
| Cm7 || Db9 | G7(b13) | Cm7 | || Db9 | Bb7(13) | Eb9 |

(SubV7/V) AEM bII6 V7 Im7  
| Ab7(13) | Db9 | G7(b13) | Cm7(9) ||

# PRA MACHUCAR MEU CORAÇÃO

Ary Barroso

• Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Diminuto descendente para o II grau bIII<sup>o</sup> • Clichê harmônico F#7(13) F#7(b13) F#m7 B7(b9) • Acorde invertido I7M/3<sup>a</sup>.

**RÉ MAIOR**

I7M/3<sup>a</sup> bIII<sup>o</sup> IIIm7 V7/V IIIm7 V7  
 || D7M/F# | F<sup>o</sup>(b13) | Em7 | B7(b9) | E7(13) E7(b13) | Em7 A7(9) |

I7M bIII<sup>o</sup> IIIm7 V7 1<sup>a</sup> vez 2<sup>a</sup> vez 1<sup>a</sup> vez 2<sup>a</sup> vez (V7) V7/IV  
 || D7M | F<sup>o</sup> | Em7 | ./ | A7 | A7(#5) | D<sub>9</sub><sup>6</sup> | A7(#5) | Am7 | D7(b9) |

IV7M AEM IVm6 I7M/3<sup>a</sup> bIII<sup>o</sup> IIIm7 V7/II  
 | G7M | ./ | Gm6 | ./ | D7M/F# | ./ | F<sup>o</sup>(b13) | ./ | Em7 | B7(b13) |

IIIm7 V7 1<sup>a</sup> vez 2<sup>a</sup> vez 1<sup>a</sup> vez 2<sup>a</sup> vez IIIm7 V7 I7M VIIm7  
 | Em7 | A7 | D<sub>9</sub><sup>6</sup> | A7(#5) :|| D<sub>9</sub><sup>6</sup> | ./ | Em7 | A7 | D7M | Bm7(9) |

IIIm7 (V7) V7/V V7/V  
 | Em7 | A7 | F#7 | F#7(b13) | B7(b9) | ./ | E7(9) | E7(13) |

E7 IIIm7 V7  
 | E7 | ./ | Em7 | A7(9) ||

# MASCARADA

Elton Medeiros e Zé Ketí

• Tom de Fá maior • II V7 primário e secundário • Diminuto de passagem ascendente #I<sup>o</sup> e #II<sup>o</sup> • Acorde de empréstimo modal AEM IVm6 IVm7 e bVII7 • Resolução deceptiva (V7/VI).

**FÁ MAIOR**

I7M #I<sup>o</sup> IIIm7 #II<sup>o</sup> IIIm7 (V7/VI) IV7M AEM IVm6  
 ||: F7M | F#<sup>o</sup> | Gm7 | G#<sup>o</sup> | Am7 | A7(b13) | Bb7M | Bbm6 :|| Cm7 |

V7/IV IV7M IV6 AEM IVm7 AEM bVII7 I7M IIIm7 V7  
 | F7(9) | Bb7M | Bb6 | Bbm7 | Eb7(9) | F7M | Gm7 C7(9) |

I7M #I<sup>o</sup> IIIm7 #II<sup>o</sup> IIIm7 V7 I7M #I<sup>o</sup>  
 | F7M | F#<sup>o</sup> | Gm7 | G#<sup>o</sup> ||: Gm7 | C7(9) | F7M | F#<sup>o</sup> :||

Fade out

## AZUL DA COR DO MAR

Tim Maia

- Tom de Lá maior • II V7 primário • Acordes diatônicos • Clichê harmônico  $I7M$   $II7m$   $III7m$   $II7m$   $V7 \rightarrow I$

### LÁ MAIOR

$I7M$   $II7m$   $III7m$   $II7m$   $V7$   $I$   $V7$   $I$   
 $A7M$   $Bm7$   $C\#m7$   $\cdot/\cdot$   $Bm7$   $E_4^7(9)$   $A$   $E_4^7(9)$   $A$   $\cdot/\cdot$

$II7m$   $II7m$   $II7m$   $IV$   $V7$   
 $Bm7$   $\cdot/\cdot$   $C\#m7$   $\cdot/\cdot$   $Bm7$   $D$   $E_4^7(9)$

## ESCOLA CORAÇÃO

Almir Chediak - Moraes Moreira - Fred Goes

- Tom de Ré maior • II V7 primário e secundário • Dominante substituto  $SubV7/V$
- Acorde de empréstimo modal  $AEM$   $IVm6$  e  $bIII7M$  • Modulação direta para o tom paralelo menor •  $[C7(9)/G = V7/IV]$  disfarçado em  $Am6$  • Acorde invertido.

### RÉ MAIOR

$I^6$   $V7/V$   $SubV7/V$   $V7$   $I^6$   
 $D^6$   $\cdot/\cdot$   $E7(9)$   $\cdot/\cdot$   $Bb7$   $A7$   $D^6$

$I^6$   $V7/V$   $V7$   $I^6$   
 $D^6$   $E7(9)$   $\cdot/\cdot$   $\cdot/\cdot$   $\cdot/\cdot$   $\cdot/\cdot$   $A7$   $\cdot/\cdot$   $\cdot/\cdot$   $D^6$

$[D7(9)=V7/IV]$   $IV7M$   $AEM$   $IVm6$   $AEM$   $bIII7M$   $V7/V$   $V7$   $V7$   
 $Am6$   $\cdot/\cdot$   $G7M$   $Gm6$   $F7M$   $E7(9)$   $A7$   $\cdot/\cdot$   $A7$

### RÉ MENOR

$Im7$   $II7m(b5)$   $V7$   $Im7$   $V7$   $Im7$   $II7m(b5)$   
 $Dm7$   $\cdot/\cdot$   $Em7(b5)$   $\cdot/\cdot$   $A7$   $\cdot/\cdot$   $Dm7$   $A7$   $Dm7$   $\cdot/\cdot$   $Em7(b5)$

$V7$   $Im$   $Im/7\sharp$   $SubV7/V$   $V7$   $I^6$   
 $\cdot/\cdot$   $A7$   $\cdot/\cdot$   $Dm$   $Dm/C$   $Bb7$   $A7$   $D^6$   $\cdot/\cdot$   $D^6$   $\cdot/\cdot$   $E7(9)$

$SubV7/V$   $V7$   $I^6$   
 $\cdot/\cdot$   $Bb7$   $A7$   $D^6$   $\cdot/\cdot$

## **PARTE 5**

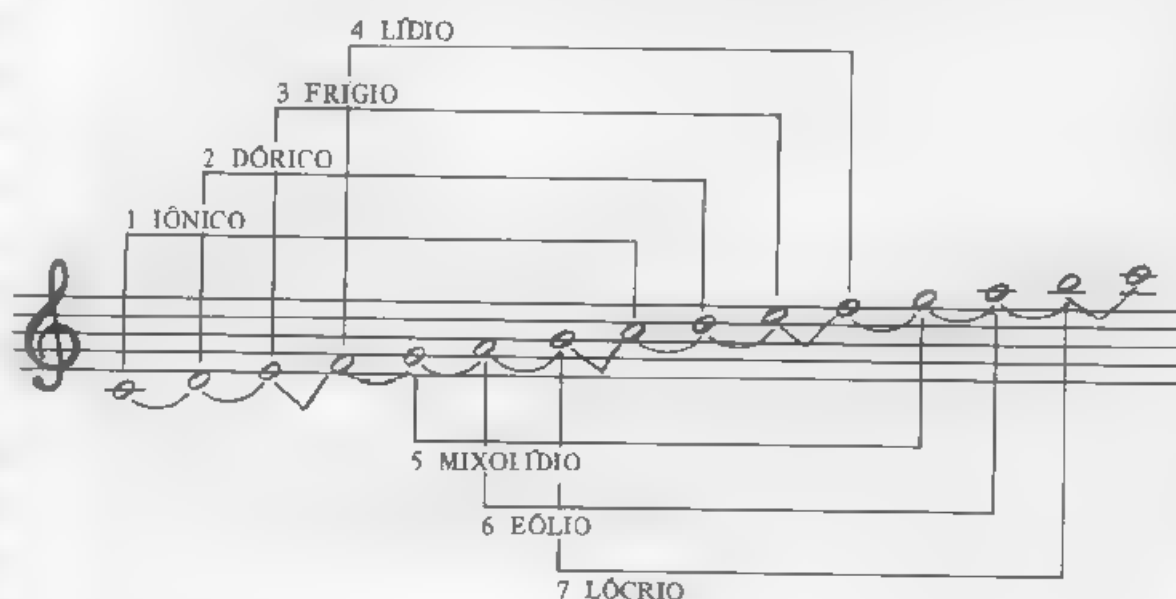
**TODAS AS ESCALAS DOS ACORDES APLICADAS AO  
ESTUDO DA IMPROVISACÃO OU NO ENRIQUECIMENTO  
HARMÔNICO**

## I Escalas dos modos: iônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio

Esses modos têm nomes gregos porque a princípio se achava que correspondiam aos antigos modos da Grécia. Pesquisas mais recentes revelam que os modos gregos eram diferentes.

Os modos iônico e eólio são os mesmos que os modos maior e menor natural respectivamente.

É importante ressaltar que os modos iônico, lídio e mixolídio são maiores e os modos dórico, frígio, eólio e lócrio são menores.



Intervalo de tom



Intervalo de semitom (meio-tom)

Observe que os modos são formados a partir de cada uma das sete notas da escala maior. Mas adiante esses modos serão usados na associação da gama de notas que uma cifra apresenta, denominada escala dos acordes.


## II Escala dos acordes

É o conjunto de notas disponíveis que uma cifra apresenta para formar harmonia ou linha de improviso.

Como já foi dito, os sete modos serão usados para associar a gama de notas das escalas dos acordes. Por exemplo, as notas disponíveis de um acorde de sétima da dominante (V7) coincide com o modo mixolídio e assim por diante.

A seguir serão mostradas as escalas dos acordes tomando como base a tonalidade de Do maior.

a) Escala do modo iônico

Grau	Acorde	IÔNICO	Outras possibilidades do acorde
I7M	C7M	<p>1 T9 3 5 6 T7M</p> 	<p>C6</p> <p>C<sub>9</sub><sup>6</sup></p> <p>C7M(9)</p> <p>C7M(6)</p>

- Este modo tem a mesma formação que a escala modelo do modo maior, isto é, intervalos de semitom entre os graus 3-4 e 7-8, e os de tom, entre os demais graus.
- Os números sobre as notas das escalas representam os intervalos a partir da nota fundamental do acorde.
- As notas brancas representam as notas básicas do acorde
- As notas entre parênteses não devem entrar na formação dos acordes (situação vertical) e no improviso (situação horizontal) devem ser usadas de passagem, isto é, sem que se pare nelas
- "T" significa nota de tensão (dissonante)

b) Escala do modo dórico

Grau	Acorde	DÓRICO	Outras possibilidades do acorde
IIIm7	Dm7	<p>1 T9 b3 T11 5 7</p> 	<p>Dm7(9)</p> <p>Dm7(11)</p> <p>Dm7(<sub>11</sub><sup>9</sup>)</p>

- No modo dórico os intervalos de semitom ficam entre os graus 2-3 e 6-7, e de tom, entre os demais graus

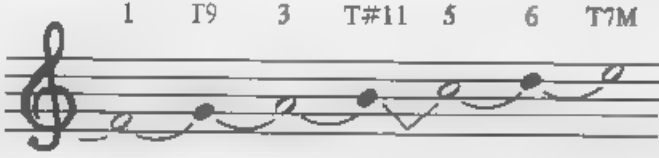


c) Escala do modo frígio

Grau	Acorde	FRÍGIO	Outras possibilidades do acorde
III <sup>m</sup> 7	F <sup>m</sup> 7	<div> <div>1                  b3    T11    5                  7</div>  </div>	Em7(11)

- No modo frígio os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2 e 5-6, e de tom, entre os demais graus.
- Neste modo, a nona (não diatônica) é algumas vezes aceitável.

d) Escala do modo lídio

Grau	Acorde	LÍDIO	Outras possibilidades do acorde
IV7 <sup>M</sup>	F7 <sup>M</sup>	<div> <div>1    I9    3    T#11    5    6    T7<sup>M</sup></div>  </div>	F7 <sup>M</sup> (6) F7 <sup>M</sup> (9) F7 <sup>M</sup> ( <sup>6</sup> <sub>9</sub> ) F7 <sup>M</sup> (#11) F7 <sup>M</sup> ( <sup>9</sup> <sub>#11</sub> ) F6 F <sup>6</sup> <sub>9</sub> F <sup>6</sup> <sub>9</sub> (#11)

- No modo lídio os intervalos de semitom ficam entre os graus 4-5 e 7-8, e de tom entre os demais graus

e) Escala do modo mixolídio

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO	Outras possibilidades do acorde
V7	G7	<div> <div>1    T9    3                  5    T13    7</div>  </div>	G7(9) G7(13) G7( <sup>9</sup> <sub>13</sub> )

- No modo mixolídio os intervalos de semitom ficam entre os graus 3-4 e 6-7, e de tom entre os demais graus

f) Escala do modo mixolídio (com quarta)

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO 4	Outras possibilidades do acorde
$V_4^7$	$G_4^7$		$G_4^7(9)$ $G_4^7(13)$ $G_4^7(9_{13})$

- A única diferença do modo mixolídio para o mixolídio com quarta está na nota de passagem. Observe que no  $V_7$  a terça é nota do acorde e a quarta é a nota de passagem e no  $V_4^7$  ocorre o inverso.

g) Escala do modo eólio

Grau	Acorde	EÓLIO	Outras possibilidades do acorde
$VIm_7$	$Am_7$		$Am_7(9)$ $Am_7(11)$ $Am_7(9_{11})$

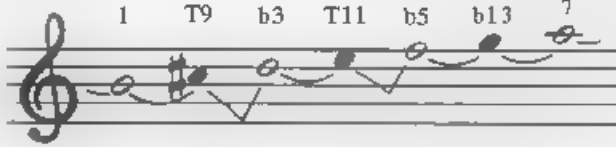
- Este modo tem a mesma formação que a escala do modo menor natural, isto é, intervalos de semitom entre os graus 2-3 e 5-6, e de tom, entre os demais graus.

h) Escala do modo lócrio

Grau	Acorde	LÓCRIO
$VIIIm_7(b5)$	$Bm_7(b5)$	

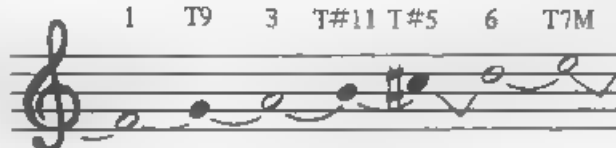
- No modo lócrio os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2 e 4-5, e de tom, entre os demais graus.

### i) Escala do modo lócrio (com nona)

Grau	Acorde	LÓCRIO 9	Outras possibilidades do acorde
VIIIm7(b5)	Bm7(b5)		Bm7(b5) <sub>9</sub> Bm7(b5) <sub>11</sub>

- No modo lócrio com nona os intervalos de semitom ficam entre os graus 2-3 e 4-5, e os de tom, entre os demais graus

### j) Escala do modo lídio (com quinta aumentada)

Grau	Acorde	LÍDIO #5	Outras possibilidades do acorde
IV7M(#5)	F7M(#5)		F(#5) F7M(#5) <sub>9</sub>

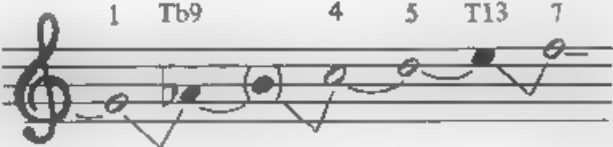
- Neste modo os intervalos de semitom ficam entre os graus 5-6 e 7-8, e de tom, entre os demais graus
- A escala do modo lídio com quinta aumentada tem as mesmas notas que a melódica a partir do III grau (ver pág. 347).

### l) Escala do modo menor melódico

Grau	Acorde	MELÓDICO	Outras possibilidades do acorde
Im6	Cm6		Cm <sub>6</sub> Cm(7M) <sub>6</sub>

- Neste modo os intervalos de semitom ficam entre os graus 2-3 e 7-8 e de tom, entre os demais graus
- O acorde menor com sexta é usado, também, no IV grau. Quando encontrado sobre outros graus, quase sempre, é um dominante disfarçado em acorde menor com a sexta.

m) Escala do modo mixolídio (com quarta e a nona menor)

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO 4 (b9)	Outras possibilidades do acorde
V7(b9)	G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (b9)		G <sub>4</sub> <sup>7</sup> (b9) <sub>13</sub>

- Neste modo os intervallos de semitom ficam entre os graus 1-2, 3 4 e 6-7 e de tom entre os demais graus.

### III Acordes de dominantes alterados

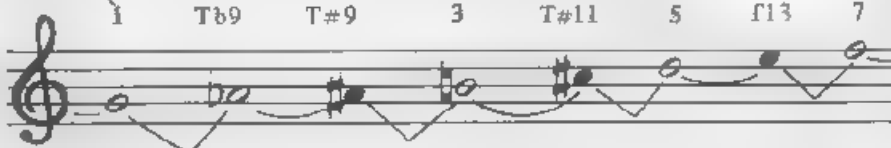
Os dominantes alterados são acordes de sétima da dominante, cujos intervallos de quinta, nona, décima primeira ou décima terceira são alterados

- (b5) compatível com (#5)
- (b9) compatível com (#9)
- (#11) compatível com ( 5 )
- (b13) compatível com ( 5 )

- No acorde de sétima e décima terceira menor 7(b13), a quinta pode ser usada desde que, na ordem das notas do acorde, ela esteja mais aguda que a décima terceira menor (b13), pois o intervalo entre eles é de sétima maior 7M, sendo que o inverso cria o intervalo de nona menor (b9), que deve ser evitado

### IV Escalas dos acordes dos dominantes alterados

#### a) Escala diminuta (semitom – tom)

Grau	Acorde	DIMINUTA
V7 <sup>b9</sup> (#11) <sub>13</sub>	B7 <sup>b9</sup> (#11) <sub>13</sub>	

- Esta escala diminuta é formada por intervallos consecutivos de semitom e tom

b) Escala do modo mixolídio (com nona menor)

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO $b9$
V7( $b9$ ) ( $b9$ )	G7( $b9$ ) ( $b9$ )	

- Nesta escala os intervalos de semitom ficam entre os graus 1-2, 3-4 e 6-7, de tom e semitom entre 2-3 e de tom entre 4-5, 5-6 e 7-8.

c) Escala alterada

Grau	Acorde	ALTERADA
V7(alt.)	G7(alt.)	
V7( $b5$ ) ( $b9$ )	G7( $b5$ ) ( $b9$ )	
V7( $\#5$ ) ( $\#9$ )	G7( $\#5$ ) ( $\#9$ )	
V7( $b5$ ) ( $\#9$ )	G7( $b5$ ) ( $\#9$ )	
V7( $\#5$ ) ( $b9$ )	G7( $\#5$ ) ( $b9$ )	
V7( $\#9$ )	G7( $\#9$ )	

- Na escala alterada a quinta e a nona são alteradas de forma ascendente.
- A escala alterada tem as mesmas notas que a melódica a partir do VII grau (ver pág. 347)

d) Escala do modo lídio (com sétima menor)

Grau	Acorde	LÍDIO b7
V7(#11)	G7(#11)	1 T9 3 T#11 5 T13 7
V7( <sup>9</sup> #11)	G7( <sup>9</sup> #11)	
V7( <sup>#11</sup> <sub>13</sub> )	G7( <sup>#11</sup> <sub>13</sub> )	

- Nesta escala os intervalos de semitom ficam entre os graus 4-5 e 6-7, e de tom, entre os demais graus.
- A escala do modo lídio b7 tem as mesmas notas que a melódica a partir do IV grau (ver pag. 347).

e) Escala hexafônica (tons inteiros)

Grau	Acorde	HEXAFÔNICA
V7(b5)	G7(b5)	1 T9 3 Tb5 T#5 7
V7(#5)	G7(#5)	

- Nesta escala a oitava é dividida em seis partes iguais

f) Escala menor harmônica (quinta abaixo)

Grau	Acorde	MENOR HARMÔNICO 5↓
V7(b9)	G7(b9)	1 Tb9 3 5 Tb13 7
V7(b13)	G7(b13)	
V7( <sup>b9</sup> <sub>b13</sub> )	G7( <sup>b9</sup> <sub>b13</sub> )	

- As notas do exemplo acima são da escala de Dó menor harmônica, começando no quinto grau ascendente

g) Escala do modo mixolídio (com décima terceira menor)

Grau	Acorde	MIXOLÍDIO $b13$
$V7(b9, b13)$	$G7(b9, b13)$	

- O  $V7(b9, b13)$  é usado somente na preparação do IIIm, onde a nona e décima terceira menor são diatônicas (notas do tom).
- Nesta escala os intervalos de semitom ficam entre os graus 3-4 e 5-6, e de tom, entre os demais graus.

h) Escala diminuta (tom e semitom)

Grau	Acorde	DIMINUTA
$VII^o$	$B^o$	
$VII^o(b13)$	$B^o(b13)$	
$VII^o(7M)$	$B^o(7M)$	
$VII^o(9)$	$B^o(9)$	
$VII^o(11)$	$B^o(11)$	

1) Escala de blues (tradicional)

Grau	Acorde	BLUES
$V7$	$G7$	
$V7(\#9)$	$G7(\#9)$	

- A terça maior do acorde não faz parte da escala.

j) Escala de blues (com todas as notas de tensão disponíveis)

Grau	Acorde	BLUES
V7	C7	
V7(#9)	C7(#9)	

V Quadro dos acordes de dominantes alterados com notação alternativa enarmônica

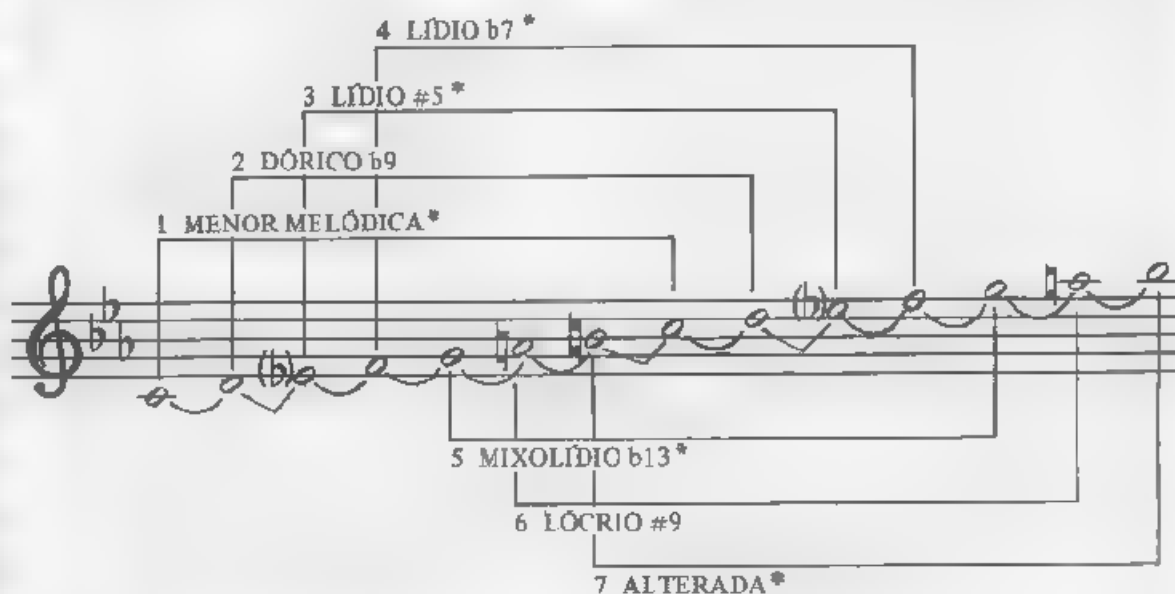
Os acordes com notações alternativas enarmônicas tem o mesmo som (mesma posição) mas pertence a diferentes escalas

ENARMONIA	GRAU	ESCALA
Enarmônicos	V7 ( $b9$ ) V7 ( $\#11$ )	Diminuta (semitom - tom)
	V7 ( $b5$ ) V7 ( $b9$ )	Alterada
Enarmônicos	V7 ( $\#9$ ) V7 ( $\#11$ )	Diminuta (semitom - tom)
	V7 ( $b5$ ) V7 ( $\#9$ )	Alterada
Enarmônicos	V7 ( $\#5$ )	Hexafônica
	V7 ( $b13$ )	Menor harm 5+
Enarmônicos	V7 ( $\#5$ ) V7 ( $b9$ )	Alterada
	V7 ( $b9$ ) V7 ( $b13$ )	Menor harm 5↓
Enarmônicos	V7 ( $\#11$ )	Lídio $b7$
	V7 ( $b5$ )	Hexafônica



## VI Escalas equivalentes (formadas pelas mesmas notas)

Da mesma maneira que formamos os sete modos iônico, dórico, etc (ver pág 39) pode-se fazê-lo com os demais modos. Vejamos um exemplo sobre a escala menor melódica.



\*Escala dos acordes já estudadas. Essas escalas são intercambiáveis, e sendo assim, podemos usar, por exemplo, a escala melódica não só para o  $Cm6$  [ $Im6$ ], mas também para  $F7(\#11)$  [ $IV7(\#11)$ ] ou para  $B7$  (alt) [ $VII7$ ],  $G7(b13)$  [ $V7(b13)$ ] ou  $Eb7M(\#5)$  [ $bIII7M(\#5)$ ]. O  $V7(b13)$  só é usado para preparar o  $IIm$ , apesar de se usar mais, em termos práticos, o  $V7(b9)$  da escala menor harmônica  $S\downarrow$ .

- As demais escalas, isto é, que não estão com asteriscos, não tem uso prático.

## VII Escala pentatônica



Esta escala é formada por apenas cinco notas. É uma escala modal (não tem trítone)

## VIII Uso básico da escala pentatônica no improviso

Esta escala pode ser usada tanto para acordes maiores (não dominantes) e menores (com quinta justa).

### a) Uso nos acordes maiores (não dominantes)

Pode-se usar a escala a partir da própria fundamental, ou segunda maior e quinta justa acima da mesma

Acorde	ESCALAS USADAS NO IMPROVISO
C7M	
	
	

### b) Uso da escala pentatônica no acorde menor (com quinta justa)

Pode-se usar até três escalas. Um tom abaixo, terça menor acima e quarta justa acima da fundamental do acorde.

Acorde	ESCALAS USADAS NO IMPROVISO
Am7	
	
	

• O emprego da escala pentatônica no improviso é muito mais abrangente. Existem livros no mercado americano tratando apenas deste assunto.

## IX Notas de colorido harmônico usadas na preparação de um acorde maior e menor

### a) Preparação do acorde maior

Na preparação (V7) de uma tônica maior, geralmente as notas de tensão (9) e (13) estão implícitas, pois são tensões naturais da escala do acorde de sétima da dominante (mixolídio). Assim sendo, fica a critério do executante o uso dessas tensões. Observe que o (9) e o (13) são notas naturais à escala do acorde de resolução: o (9) é a terça maior e o (13) a sexta maior

Ex. 1

| G7(13) | C ||

Ex. 2

| G7(9) | C ||

Ex. 3

| G7(9 13) | C ||

### b) Preparação do acorde menor

Na preparação (V7) de uma tônica menor, as notas de tensão (b9) e (b13) soam bem, pois são tensões naturais da escala menor harmônica 5+. Observe, também, que o (b9) e o (b13) são notas naturais à escala do acorde de resolução: o (b9) é a terça menor e o (b13) a sexta menor.

Ex. 1

| G7(b9) | Cm ||

Ex. 2

| G7(b13) | Cm ||

Ex. 3

| G7(b9 b13) | Cm ||

- Como fator surpresa pode-se usar qualquer outra tensão, tanto na preparação de uma tônica maior como menor, desde que não haja choque com a melodia a ser harmonizada.

## X Preparação V7(#5) e V7(b13)

### a) Preparação V7(#5)

Este acorde prepara a tônica maior. Sua escala é a hexafônica (tons inteiros). Nesta escala encontram-se, também, as tensões (b5) e (9). A tensão (9) da escala hexafônica, vem a ser a sexta maior da escala do acorde de resolução (iônica).

Ex. 1

| G7(#5) | C7M ||

Ex. 2

| G7(#5) | C7M ||

### b) Preparação V7(b13)

Este acorde prepara a tônica menor. Sua escala é a menor harmônica 5↓. Nesta escala encontram-se, também, a tensão (b9), que vem a ser a sexta menor da escala do acorde de resolução (eólio).

Ex. 1

| V7(b13) | Cm ||

Ex. 2

| V7(b9) | Cm ||

Ex. 3

| V7(b9) | Cm ||

## XI Preparação V7(b5) e V7(#11)

### a) Preparação V7(b5)

Quando resolve por movimento do baixo quarta justa ascendente ou quinta justa descendente.

Ex. 1

| G7(b5) | C ||

Ex. 2

| G7(b5) | Cm ||

### b) Preparação V7(#11)

Quando resolve por movimento do baixo um semitom descendente, ou então quando for um IV grau.

Ex. 1

| Db7(#11) | C7M ||

Ex. 2

| F7(#11) | C7M ||

**XII - QUADRO GERAL DOS ACORDES SOBRE OS GRAUS DA  
TONALIDADE MAIOR E MENOR**

## XII QUADRO GERAL DOS ACORDES SOBRE OS GRAUS DA TONALIDADE MAIOR E MENOR

GRAUS	ACORDE	FUNÇÃO				ESCALA	TONALIDADE		
		PRIMÁRIA	DOMINANTES SECUNDÁRIOS	CROMÁTICA (GRAU DE RESOLUÇÃO ESPERADA)	MAIOR		HARM.	MEL.	NAT.
I	I <sup>7M</sup>	Tônica				Iônico	DIAT		
	I <sup>m7</sup>	Tônica				Eólio	AEM		DIAT
	I <sup>m6</sup>	Tônica				Menor Melódico	AFM	DIAT	
	I <sup>7</sup>		V <sup>7/IV</sup>			Mixolídio			
			V <sup>7/IVm</sup>			Menor Harmônico 5 ↓			
II	I <sup>o</sup>	Tônica				Blues			
	#I <sup>o</sup>			I (auxiliar)		Diminuto			
				V <sup>7/5a</sup> (asc.)		Diminuto			
	bII <sup>7M</sup>	Subdominante Menor				Lídio	AEM	AEM	AEM
	bII <sup>7</sup>	SubV <sup>7</sup> Dominante				Lídio b7			
III	II <sup>m7</sup>	Subdominante Maior				Dórico	DIAT	DIAT	DIAT
	II <sup>m7</sup> (b5)	Subdominante Menor				Lócio ou Lócio 9		DIAT	
	II <sup>7</sup>		V <sup>7/V7II</sup>			Mixolídio			
						Menor Harmônico 5 ↓			
		Subdominante Alterado				Mixolídio			
IV	#II <sup>o</sup>		VII <sup>o</sup> /II	I <sup>7/3a</sup> (asc.)		Diminuto			
	bII <sup>7o</sup>			II <sup>m7</sup> V <sup>7/5a</sup> (desc.)		Diminuto			
	bIII <sup>7M</sup>	Tônica				Lídio			DIAT
	bIII <sup>7M</sup> (#5)	Tônica				Lídio #5		DIAT	
	bIII <sup>7</sup>		SubV <sup>7</sup> /II			Lídio b7			
V	III <sup>m7</sup>	Tônica		V <sup>7/bV</sup>		Mixolídio			
	III <sup>7</sup>					Frígio	DIAT		
			V <sup>7/V</sup> Im			Menor Harmônico 5 ↓			
	III <sup>o</sup>		VII <sup>o</sup> IV			Diminuto			
	III <sup>m7</sup> (b5)		.I cad. sec.			Lócio			
VI	V <sup>7M</sup>	Subdominante Maior				Lídio	DIAT		
	V <sup>7m7</sup>	Subdominante Menor				Dórico	AEM	DIAT	DIAT



## BIBLIOGRAFIA

Aebersold, Jamey, Jamey *A New Approach to Jazz Improvisation*, Jamey Aebersold, USA, 1979, 3 volumes, 95 páginas.

Ayeroff, Stan. *Charlie Christian*, Consolidated Music Publishers, New York, 1979, 70 páginas.

Baker, Mickey. *Jazz Guitar*, Lewis Music Publishing Co., Inc. USA, 1955, 63 páginas.

Boukas, Von Richard. *Jazz Riffs Fur Gitarre*, AMSCO Publications, Cologne, 29 páginas.

Brendice, Vicent. *Bass Guitar*, Chas H. Hansen Music Corp., USA, 1971, 96 páginas (I vol.).

Brendice, Vicent. *Guitar Improvising*, Mel Bay Publication, Inc. USA, 1978, 105 páginas (I vol.).

Carton, Larry, PMP Publications, New York, 1980, 93 páginas.

Delamont, Gordon. *Modern Harmonic Technique*, Kendor Music, Inc., New York, 1965, 200 páginas (I vol.).

Diorio, Joe. *Fusion*, Dale F. Zdenek Publications, USA, 1979, 55 páginas.

Guest, Ian. *Manuscritos*.

Haerle, Dan. *Seales for Jazz Improvisation*, Studio P/R, Inc., USA, 1975, 48 páginas.

Leavitt, William G. *A Modern Method for Guitar*, Berklee Press Public., 3 volumes, 400 páginas.



Mehegan, John. *Jazz Improvisation*, AMSCO Music Publishing Company, New York, 4 volumes, 665 páginas.

Montgomery, Wes. *Jazz Guitar Method*, Robbin Music Corporation, New York, 1968, 63 páginas.

Montgomery, Wes. *Jazz Guitar Solos*, Almo Publications, USA, 1976, 80 páginas.

Nunes, Warren; Snyder, Jerry. *Jazz Guitar Series, The Blues*, Charles Hansen Educational Music e Books, Inc., USA, 1974, 48 páginas.

Pass, Joe. *Joe Pass Guitar Style*, Warner Bros. Publications, Inc., 58 páginas.

Phillips, Alan. *Jazz Improvisation and Harmony*, Robbins Music Corporation, New York, 1973, 96 páginas.

Ricker, Ramon. *Technique Development in Fourths for Jazz Improvisation*, Columbia Pictures Publications, New York, 60 páginas.

Russel, George. *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*, Concept Publishing Company, New York, 1959, 25 páginas.

Slonimsky, Nicolas. *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns*, Charles Scribner's Sons, New York, 1947, 243 páginas.

Saton, Kenneth. *Jazz Theory*, Taplinger Publishing Company, Inc. USA, 1980, 213 páginas.

Tedesco, Tommy. *Tommy Tedesco for Guitar Players Only*, Dale F. Zdenek, USA, 1979, 112 páginas.

Ulanovski, Alex; Rendish, Michael; Nettles, Barrie. *Workbook for Harmony*, Berklee College of Music, 397 páginas.

White, Leon. *Modern Improvising*, PMP, USA, 1978, 77 páginas.

**ÍNDICE ALFABÉTICO DAS OBRAS MUSICAIS POPULARES INSERIDAS  
NO VOLUME I DE HARMONIA E IMPROVISACÃO E RESPECTIVOS TITULARES**

**TÍTULO DA OBRA**

- Amazonas 297
- Apelo 272
- A rã 267
- Arrastão 125
- As aparências enganam 262
- A te esperar 284
- Até quem sabe 216
- Atrás da porta 276 e 277
- Atrás do trio elétrico 191
- Azul da cor do mar 317
- Bim Bom 204
- Carta ao Tom 74 304
- Caso sério 264
- Chuva, suor e cerveja 300
- Como dizia o poeta 252
- Como dois e dois 208
- Coração de estudante 232
  
- Coração vagabundo 263
- Cravo e canela 125
- De repente Califórnia 303
- Escola coração 318
- Este seu olhar 202
- Eu sei que vou te amar 207
- Explode coração 256
- Festa do interior 301
  
- Gente 302
- Gravidade 127
- João e Maria 254
- Kid Cavaquinho 193
- Lança perfume 206
- Lá vem o Brasil descendo a ladeira 226
- Letra e música 278
- Lígia 307
- Lua de São Jorge 299
- Madalena 210
- Manhã de carnaval 257
- Maracatú atômico 275
- Marcha da quarta feira de cinzas 273
- Mascarada 316

**TITULARES DE DIREITO AUTORAL**

Acre Editora Musical Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda. e Baden Powell  
 Edições Musicais Pérgola Ltda.  
 Irmãos Vitale S/A  
 Edições Musicais Saturno Ltda.  
 Almir Chediak  
 Edições Intersong Ltda.  
 Cara Nova Editora Musical Ltda.  
 Gapa Ltda.  
 Edições Intersong Ltda.  
 Edições Intersong Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.  
 Editora Rojão Ltda.  
 Gapa Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.  
 Gapa Ltda.  
 Três Pontas Edições Musicais Ltda. e Trem Mineiro  
 Edições Musicais Ltda.  
 Editora Musical Arlequim Ltda.  
 Três Pontas Edições Musicais Ltda.  
 Mantra Produções e Edições Musicais Ltda.  
 Almir Chediak, Moraes Moreira e Fred Góes  
 Antonio Carlos Jobim  
 Editora Musical Arapuã Ltda.  
 Edições Musicais Moleque Ltda.  
 Sempre Viva Edições Musicais Ltda. e Louça Fina  
 Edições Musicais Ltda.  
 Gapa Ltda.  
 Edições Musicais Saturno Ltda.  
 Cara Nova Editora Musical Ltda.  
 Editora Musical RCA Ltda.  
 Editora Rojão Ltda.  
  
 Sigem  
 Almir Chediak e Moraes Moreira  
 Antonio Carlos Jobim  
 Gapa Ltda.  
 Edições Musicais Saturno Ltda.  
 Edições Musicais Saturno Ltda.  
 Edições Musicais Saturno Ltda.  
  
 Editora Musical Arapuã Ltda.  
 Editora Musical Pierrot Ltda. 314

- Meu ego 198
- Meu erro 199
- Minha voz, minha vida 222
- Morena flor 209
- Nascente 223
- Nos bailes da vida 204
- O bândolim de Jacob 265
- O bêbado e a equilibrista 219
- Olé olá 313
- Onde anda você 212
- O rancho da goiabada 258
- Paisagem da janela 213
- País tropical 295
- Palco 194
- Papel marchê 227
- Pecado original 228
- Pedaco de mim 224
- Penas do Tiê 203
- Pombo correio 196
- Pra machucar meu coração 315
- Pra não dizer que falei das flores 127
- Pra ser mulher 236
- Preciso aprender a ser só 308
- Pressentimento 311
- Procissão 126
- Que maravilha 218
- Retrato em branco e preto 270
- Samba da benção 192
- Samba do avião 309
- Sem você 240
- Serafim e seus filhos 189
- Só em teus braços 305
- Só louco 306
- Sonho 268
- Surpresa 217
- Suzana 131
- Telhado de vida 242
- Terezinha 266
- Testamento 298
- Triste 312
- Trocando em miúdos 234
- Tudo se transformou 260
- Upa neguinho 126
- Valsinha 250
- Vamos fugir 200
- Vitoriosa 230
- Você e eu 225

Edições Intersong Ltda.  
 Edições Musicais Tapajós Ltda.  
 Gapa Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.  
 Três Pontas Edições Musicais Ltda.  
 Três Pontas Edições Musicais Ltda.  
 Sempre Viva Edições Musicais Ltda.  
 Editora Musical RCA Ltda.  
 Editora Música Brasileira Moderna Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.  
 Editora Musical RCA Ltda.  
 CBS Songs  
 Musisom Editora Musical Ltda.  
 Gege Produções Artísticas Ltda.  
 Saci  
 Gapa Ltda.  
 Cara Nova Editora Musical Ltda.  
 Edições Musicais Saturno Ltda.  
 Irmãos Vitale S/A  
 Editora Música Brasileira Moderna Ltda.  
 Almir Chediak e Moraes Moreira  
 Marcos e Paulo Sergio Valle  
 Edições Musicais Pérgola Ltda.  
 Editora Musical RCA Ltda.  
 Edições Intersong Ltda. e Musibrás Editora Musical  
 Ltda.  
 Editora Musical Arlequim Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.  
 Antonio Carlos Jobim  
 Almir Chediak  
 Sigem  
 Antonio Carlos Jobim  
 Edições Euterpe Ltda.  
 Canes Editora Musical e Beverly  
 Edições Musicais Saturno e Gapa Ltda.  
 Folclore  
 Almir Chediak e Moraes Moreira  
 Cara Nova Editora Musical Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.  
 Antonio Carlos Jobim  
 Cara Nova Editora Musical Ltda.  
 Irmãos Vitale S/A  
 Irmãos Vitale S/A  
 Cara Nova Editora Musical Ltda.  
 Gege Produções Artísticas Ltda.  
 Miramar Edições Musicais Ltda.  
 Tonga Editora Musical Ltda.

**Jards Macalé** — Depois de oferecer (tanto a nós músicos profissionais, como aos que iniciam na arte dos sons) o *Dicionário de Acordes Cifrados — Harmonia Aplicada à Música Popular*, Almir Chediak nos apresenta com mais uma obra vital: *Harmonia e Improvisação*.

Organizando e sistematizando a questão harmônica e melódica — destino improvisação — Almir abre campo inédito no ensino, aprendizado e prática da música e é, também, o único que conseguiu sistematizar a harmonia em nosso país.

A música brasileira agradece.

Obrigado.

**Luís Bonfá** — É digna dos maiores elogios a erudição técnica desenvolvida por Almir Chediak. Ao apreciar o belo trabalho deste livro, desejo que os estudantes e colegas de profissão coloquem em prática as potencialidades musicais aqui apresentadas.

**Tunai** — Almir Chediak caiu do céu para as pessoas que querem chegar mais perto de nossos músicos através da teoria e prática, aliás, como já dizia nosso grande poeta e músico Caetano Veloso: como é bom poder tocar um instrumento.

**Arthur Moreira Lima** — O trabalho de Almir Chediak se encaixa perfeitamente em uma de nossas características culturais mais marcantes que é o autodidatismo.

Assim sendo, não tenho a menor dúvida sobre a qualidade, utilidade e eficiência dos seus métodos.

**Danilo Caymmi** — Pesquisas, novas idéias, novos caminhos e uma grande vontade de transmitir e ensinar os mecanismos da música, da maneira mais simples e objetiva.

Assim não poderia deixar de recomendar esse novo livro de Almir Chediak.

**Rafael Rabelo** — Com um trabalho dinâmico e obstinado, Chediak vem dando profundidade à didática musical brasileira.

Estando entre os melhores que conheço, é sem dúvida o mais criativo. Este manual de *Harmonia e Improvisação* será fonte permanente de consulta para todos os músicos.

Valeu, Almir!

**Nivaldo Ornelas** — ...Tenho certeza de que este novo trabalho de Almir irá responder às muitas questões levantadas pelos músicos brasileiros!

Dou a maior força e acredito no êxito do trabalho!

**Nelson Angelo** — Fazer uma coisa bem-feita é muito importante. Fazer e repetir é mais importante ainda.

O Almir Chediak já havia apresentado o *Dicionário de Acordes Cifrados* e agora nos apresenta este novo tratado de harmonia e improvisação.

Graças a ele tanto o estudante quanto o músico em geral têm em mãos mais um meio de simplificar e ganhar tempo em seu trabalho.



A impressionante vocação do país para a música e a originalidade dessa vocação; a urgência da modernidade e a originalidade dessa urgência em nosso país; a nossa maneira de inventar "o nosso estilo" a partir e em meio aos estilos do mundo, etc. etc. É dentro desse prisma revolvente de impulsos sonhadores, generosos e finalmente realizadores de uma "qualquer coisa nossa" que coloco a contribuição devotada de **Almir Chediak** à nossa formação mais consolidada de uma didática ao mesmo tempo metódica e leve, séria e acessível, eficaz e simples para a guitarra moderna no Brasil.

**Harmonia e Improvisação** é a continuação dessa contribuição aplicadíssima do **Almir**.

Eu espero aprender muito com este livro.

Gilberto Gil

**Harmonia e Improvisação** é mais um livro pioneiro de **Almir Chediak**, sendo que agora no campo do improviso.

Este trabalho não só merece como deve ser divulgado pelos principais meios de comunicação, para que nossos estudantes de música e músicos em geral possam tomar conhecimento desta obra que é de extrema importância para o desenvolvimento músico-cultural brasileiro.

Este livro dá ao estudante (que quer estudar música de verdade) a grande oportunidade de conhecer o que há de mais moderno, prático e objetivo no campo da harmonia e improvisação.

Hermeto Pascoal